

النقد الطبقي والموازنات

تأليف

محمد الصاروق عفيفي

أستاذ بجامعة البترول والمعادن
بالمملكة العربية السعودية

الناشر

مؤسسة الخانجي بمصر

النقد التطبيقى والموازنات

رقم الإيداع ٢١٢١

الرقم الدولي ٥ - ٣٢ - ١٩٧٨/٧٢٩٢

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

مقدمة

إذا ألقينا نظرة سريعة على حصيد الكتب التي ظهرت في عالم الدراسات النقدية الحديثة ، وجدناها جميعها تدور في محيط الدراسات النظرية ، واحتضان الآراء الأوروبية لبسط أصول النقد ومناهجه ، وفي مكتبتنا العربية رصيد ضخم في هذه السبيل نذكر منها على سبيل المثال : تاريخ النقد الأدبي لعند العرب للاستاذ طه أحمد ابراهيم ، وفن القول للشيخ أمين الخولي ، وأصول النقد الأدبي للاستاذ الشايب ، والنقد الأدبي للاستاذ أحمد أمين ، والنقد المنهجي عند العرب للدكتور مندور ، والنقد الأدبي للاستاذ سيد قطب ، والأسس الجمالية في النقد العربي للدكتور عز الدين اسماعيل ، ومن الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده للاستاذ محمد خلف الله ، وفي تاريخ النقد للدكتور طه الحاجري والنقد الأدبي الحديث للدكتور غنيمي إلهال ، والأسس النفسية للابداع الفني للدكتور مصطفى سويف .. ولا نكاد نغتر من بينها على دراسة نقدية تطبيقية ، ترسم المنهج لبحث الفن الأدبي ، أو النظرية الأدبية ثم تعنى بتطبيقها ، وإيراد النصوص والشواهد عليها .

ومما لا شك فيه أن هذه الكتب وغيرها مما لم أذكر ، قد بلغ غايات طيبة في عمق البحث وجمع أطراف الموضوع ، ووجاهة النتائج التي وصلت إليها ، ولكن واحداً لم يحاول الاتكاء على الجوانب التطبيقية « فنقادنا للأسف أهملوا في مجموعهم تطبيق النظريات التي أرهقوا أنفسهم ، وأرهقوا كتبهم بالحديث المستفيض عنها ، ولم يكن للتطبيق طريق في كلامهم ، ولا شك

أن الجانب التطبيقي ، هو المحك الأول لوضوح ما في هذه النظريات من قيم ثقافات « (١) .

ومن ثم فقد رأيت أن أسهم مع القلة (٢) التي أسهمت في هذا الاتجاه ، فأعرض للنظرية من حيث هي نظرية وأتبع مظاهرها ، والعوامل الفعالة التي تولدت عنها ، وأعرض للأسس والعلاقات المختلفة التي تبين عن الموضوعات والأشكال الأدبية ، مع دعمها بالنصوص التي تسمح للنوق أن يدرك أسرارها ، وتقييم مضامينها ، وإبراز مميزاتها ، ومواطن الجمال أو القيم فيها ، وفسرت كل اتجاه ، وكشفت عن الملامسات التي دارت من حوله ، ولعل في ذلك إشباعاً لرغبات أبنائنا ، وسداً لثلمة تعترض طريقهم ، وعوناً لهم على تفهم الآراء والقضايا القديمة والحديثة .

وفي الفصل الأول من القسم الأول عاجلت (العاطفة) موضعاً مقانيسها عند القدائى ، وعند علماء النفس المحدثين ، وكشفت عن العلاقة بين الرمز والعاطفة ، والحجاز والعاطفة ، وماهية الانفعال والشعور ، وتناوب الانفعالات وتقارضا وتنقلها ، كما بسطت جوانب القيم الأدبية ، وقسمات الشعر والعاطفة .

وفي الفصل الثانى تحدثت عن التجربة الشعرية بألوانها الذاتية والموضوعية وخصائص التجربة ، ودعمت كل لون بنماذج عدة . وفي الفصل الثالث تطرقت إلى الفكرة وتحليلها من الوجهة الفلسفية والأدبية ، وعقدت موازنة على أساسها بين الشعر والحقيقة ، وبين الواقعية والمثالية .

وفي الفصل الرابع عرضت لتفسير الصورة الأدبية ، والمشاهد الحسية والنفسية والخيالية ، ورسم الشخصيات والمواقف ، وطريقة عرض الأفكار من خلال الصورة ، مع عقد مقابلة بين الصورة القديمة والصورة الحديثة .

(١) المذاهب الأدبية للشوباشي (أنظر الفصل التاسع عشر ٢٠٦) .

(٢) مثل : الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث للأستاذ مصطفى السحرى ، وبين أديين للدكتورة فاطمة موسى ، وقضايا النقد الحديث للدكتورة نازك الملائكة ، وأسس النقد عند العرب للدكتور أحمد بدوى .

وفي الفصل الخامس تناولت اللغة والأسلوب ، أما من حيث اللغة ، فقد أوضحت لغة الشعر ، والسياق وأثره ، وموقف الشاعر من اللغة ، وأما من حيث الأسلوب ، فقد أوضحت ما هيته ، وفصلت الحديث عن الأسلوب والكاتب ، والأسلوب والمذهب ، والأسلوب والصياغة ، والأسلوب والعصر ، وأنهيت ذلك بدراسة عامة لأنواع من الأساليب .

وفي الفصل السادس بسطت القول عن موسيقى الشعر من حيث الوزن ، ووحدة القصيدة ، والإيقاع الموسيقي ، والقافية ، والشعر الحديث .

وفي القسم الثاني الخاص بالموازنات قدمت نماذج محللة ، ومفسرة على أساس المقاييس النقدية والمقارنة ، فمن أدب البحيرات ، إلى أدب القلق ، إلى أدب التحرر ، إلى أدب المناجاة .
والله أسأل أن ينفع به آمين .

دكتور م. الصادق عفيفي

الجزائر ١٩٧٢م

القسم الأول

النقد التطبيقي

الفصل الأول

العاطفة

القيم الأدبية
مقاييس العاطفة
مع القسداى
مع علم النفس
الأنواع الأدبية
الرمز والعاطفة
انجاز والعاطفة
الإنفعال والشعور
تنقل الشعور
تناوب الإنفعالات
الشعر والعاطفة

القيم الأدبية :

١ - القيمة الجمالية :

إن الأدب قيمة ، وهذه القيمة تتفاوت معاييرها ، فقد تكون قيمة جمالية بحتة ، كالإحساس بجمال الأزهار في قول راسم قدرى (١) :

أَرَأَيْتَ كَيْفَ الزَّهْرُ يَبْسُمُ	لِلنُّسْدَى عِنْدَ الصُّبْحِ
أَشْمَمْتَهُ عِطْراً كَأَنَّ	بِهِ لِمَرْضَى الرُّوحِ رَاحَ
أَشْهَدْتَهُ غُصْنًا يَمِـ	حِلْ ، وَيَنْتَنِي عِنْدَ الرِّوَا حِ
تَحْنُو عَلَيْهِ الشَّمْسُ فِي	عَبْثٍ وَلُطْفٍ ، وَارْتِيَا حِ (٢)

وكالإحساس الجمالى الذى تشيعه رسالة محمد بن أبى الخصال (٣) داخل وجداننا ، بإيقاعاتها الموسيقية ، ووحداتها المتناسقة ذات الرجوع ، وتوازنها المتوائمة مع انفعالات الكاتب ، قال مراجعاً لبعض إخوانه : « .. فلنى خططت ما خططته ، والنوم مغازل ، والغز منازل ، والريح تلعب بالسراج ، وتصول عليه صولة الحجاج ، فطوراً تسدده سنانا ، وثارة تحركه لساناً ، وآونة تطويه حبابه ، وأخرى تنشره ذوابة ، وتقيمه إبره لهب ، وتعطفه برة ذهب ، أو حمة عقرب ، وتقوسه حاجب فتاة ، ذات غمزات ،

(١) شاعر ليبي : أنظر ترجمته فى كتابنا : الشعر والشعراء فى ليبيا ص ٢٠٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٠٢ .

(٣) أنظر ترجمة له فى كتابنا الأدب المغربى : ١٥٣ ، وبغية الملتقى : ٢٨٢ ، وقلائد المعبان : ١٩٩ .

وتسلطه على سليطه ، وتزيله عن خليطه ، وتخلعه نجماً ، وتمده رجماً ، وتسلب روحه من زبالة ، وتعيده إلى حاله (١) .. » .

وتلك نظرة تقوى صلتنا بالجمال والفن . على أساس أن فكرة الجمال يجب أن تكون مرآة من كل قيد من القيود ، وقد انتحى (كانت Kant) (٢) هذا المنحنى ، ونجرت أنصاره من بعده هذه الفكرة ، واشترطوا « ألا تختلط بوصف المشاعر التي يوقظها محتوى الأعمال الفنية ، كالشفقة أو الهزل ، والحزن أو الهجة ، ورأوا أن هدفها ينبغي أن يكون تحديد الطابع الجوهرى للفن والجمال (٣) » .

حقاً ، قد تتوزع الأدب غايات اجتماعية أو أخلاقية. أو سياسية أو تعليمية .. ولكن هذه الغايات — فى عرف مذهب الفن للفن — لا يجوز أن تكون هدف الأدب « وإنما نجنيها على طريقتنا فى زهرة العقل ، كما نجنى الورد على طريقتنا فى زهرة البدن ، إننا ننزهه لا لنقطف الورد ، ولكننا ننزهه لتروض أجسامنا ، وكذلك لا ندرس الأدب لنعيش به ، ولكننا ندرسه لتروض به عقولنا (٤) » كما يذهب إلى ذلك شفيق جبرى ، ومعنى عبارة جبرى أن الأديب لا يضرب بالموضوعات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية عرض الحائط ، ولكنه إذا تكلم عنها لم يجعل غرضه منها لإرضاء الجماهير أو خدمة بعض المبادئ أو المصالح ، فالفن فى نظر جماعة الفن للفن لا يبلغ غايته إلا إذا كان متحرراً من كل قيد اجتماعى أو خلقى ، أى أنه لا يهتم بقواعد الأخلاق ، ولا يبالى بتقاليد الحياة الاجتماعية ، ولا بالموضوع الذى يعالجه ، بل يهتم بجودة البيان ، وسحر البلاغة ، وفتنة الجمال ، فالمعالجة عنده أشفى من العلاج ، والأسلوب أفضل من الموضوع (٥) .

(١) المعجب للراكني : ١٧٥ .

(٢) فيلسوف ألماني (١٧٢٤ - ١٨٠٤) له مؤلفات فلسفية جليلة .

(٣) Croce : Esthetic, p. 307

(٤) المتن لشفيق جبرى : ص ٦ .

(٥) الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام لجميل صليبا : ص ٢١١ . (ط : معهد الدراسات

العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٨ م .

فهو بمثابة فترات الاستجمام التي نقتطفها من وقتنا في نهاية كل أسبوع ،
أو نهاية كل سنة ، كي نتذوق فيها طعم الراحة ، وننسى غمرة الأعمال ،
ومشقات الحياة ، ونتيح لعقولنا أن تستلهم جوانب الجمال الكوني الخلاق ،
« ومن البين أن من وظائف الفن : أن تكف عنا - ولو إلى حين - جانباً
من همومنا ، وأن تعزينا عن قسط من آلامنا ، وأن تغذى حاسة الجمال
فينا ، تلك الحاسة التي تلعب دوراً كبيراً في حياتنا النفسية (١) » .

ولكننا لا نطالبه بوصف الأحاسيس والمشاعر التي قد تهيئها في نفوسنا
محتوى الأعمال الأدبية ، ومن ثم تقدم فلسفة هربارت - أحد علماء الجمال -
على الفصل بين الصورة والمحتوى ، فالختم - في نظر هذا الفيلسوف -
له قيمة ولا شك ، ولكن قيمته تضرب في عالم آخر غير عالم الاستاطيقا
(الجمال) هذا العالم هو عالم المنفعة أو الخير أو الأخلاق التي نرضينا أو
نحزننا ، تسعدنا أو تشقينا .

أما الصورة - في رأيه - فهي بيت القصيد ، لأنها هي التي تعكس
الجوانب الجوهرية للجمال من أخيلة وأصباغ حسنة ، ومن الطبيعي أن
يكون المجال الذي تجود فيه الصورة هو الوصف (٢) .

٢ - القيمة الاشتراكية :

وقد تكون قيمة الأدب ، قيمة اجتماعية اشتراكية على أساس علاقة
الأدب بالجماعة ، فنحن نبحث عن الدور الذي يلعبه الأدب في حياة الجماعة
ومدى أثره في نهضات الشعوب وثوراتها السياسية والاجتماعية ، وتصوير
بؤس الطبقات الكادحة ، فثمة فقر مدقع ، وإهدار لموازين العدالة
الاجتماعية ، نترك فئات من الأناس صرعى يجثرون آلام الفاقة والحرمان ،

(١) في الأدب والنقد لمتنور : ١٢٥ .

(٢) Croce : Esthetic, p. 309 .

كهذا الذى نسمعه من الشاعر الليبى على الرقيعى يصور حالة بلاده فيما قبل
ثورة الفاتح من سبتمبر ١٩٦٩ م .

فى بلادى ..

ساغِبٌ يَطْوِى لِيَالِيهِ الطَّوَالَ

فِي ضَرَعَاتٍ وَأَنَاتٍ حَزِينَةٍ

فِي ابْتِهَالٍ

سَادِرًا يَجْتَزُّ أَلَامَ اللَّيَالِ

فِي اسْتِثَابٍ .

يَمْضِغُ الْجُوعَ ، وَأَلَافَ الْبِرَاغِيثِ الْهَزِيلَةِ

فِي لِيَالِيهِ الطَّوِيلَةِ (١)

ومن سليمان العيسى (٢) غاطباً الذين اختلسوا حقوق الشعب ، واغتصبوا
لقمة العيش من أفواه البكادحين ، وسلبوهم باسم السيادة ، وباسم الدين
كلّ جيئهم :

النَّاصِبُونَ بِدَمْعِ الشَّعْبِ بَرْدَهُم

وَالنَّاجِتُونَ بِعُرَى الْكُؤُخِ قَصْرَهُم

وَالنَّاصِبُونَ حُدُودَ اللَّهِ (مَضْبَعَةً)

ويهمس الفقرُ في يَأْسٍ : أَمَا تَنْجُمُوا (٣) ؟

(١) أنظر : الاتجاهات الوطنية في ليبيا للمؤلف : ص ٨٧ .

(٢) شاعر سوري من الشعراء التقدميين ، أنظر ترجمة له في كتابنا : الأدب والنصوص
٢٤٢/٤ .

(٣) أنظر ديوانه (رمال عطشى) : ص ٦٧ .

وثمة اعتداء على حرمة الأعراض ، تحت إلحاح الفاقة ، واستغلال أوقات الضعف ؛ كهذا الذى نسمعه من علال الفاسى (١) فى قصيدته (العاهرة) :

جعلوها كرقيقٍ مألها حرمةً حتى لَدَى خِلانها
ربُّ رحماك لها بائسةٌ عبّدت للشَّر من إخوانها
ربُّ رحماك لها زاهرة دُعيت بالمسِّ من خُوّانها (٢)

وتلك نظرة اشتراكية تقوى صلتنا بالحياة ، وتشجب ظلم الإنسان لأخيه الإنسان .

بين الفن والاشتراكية :

وبين القيمتين السابقتين : القيمة الفنية الجمالية ، والقيمة الاشتراكية تشعبت أقوال النقاد ، وكثُر تساؤلهم عن وظيفة الأدب السياسية : أهى التعبير عن الفرد ، فتدور حول الحاجات التى يمكن أن يشبعها باعتباره فناً جميلاً ، أم هى تصوير حياة الجماعة ، وقد تتابعت بصفة خاصة آراء النقاد الاشتراكيين حول قضية (الفن والحياة) ، حتى تولد عنها (مذهب الواقعية الاشتراكية) فى روسيا الجديدة ، مما دعا الناقد الانجليزى جليب ستروف ، لأن يتهم هؤلاء النقاد بالزيف ، وأنهم سخرُوا أقلامهم لتطبيق نظريات ماركس ولينين وستالين السياسية فى مجال الأدب ، فقال : « إن ذلك المنهج الأدبى الذى يطلقون عليه اسم (الواقعية الاشتراكية) يفرض فى روسيا فرضاً على رابطة الكتاب السوفييت ، وهم مع ذلك لم يبتدعوه ويختاروه لأنفسهم ، ولكن أملاه عليهم زعماء البلاد السياسيون ، وهم أشخاص لا صلة لهم بالأدب على إطلاق (٣) » .

(١) هو الزعيم السياسى المعروف ؛ وله مشاركة كبيرة فى عالم الشعر ، لما تطبع بعد .

(٢) أنظر كتابنا الشعر المغربى المعاصر : ٥٦٤ (جامعة القاهرة)

(٣) اقتبس مفيد الشوباشى فى كتابه (المذاهب الأدبية) ص ١٤٥

ويبدو في هذا الرأي بعض الحيف ، فالأدباء الروس كانوا داعمين إلى الثورة ومبشرين بالمبادئ التحررية من قبل اندلاعها ١٩١٧ ، ومن بعد نجاحها ، فإذا جاءت الثورة لتعاقب هذه المبادئ وتباركها ، فليس معنى ذلك أن نتجنى على الواقع التاريخي ، وإذا رأى (تشرينشفسكي) : « أن الجمال الفني هو انعكاس لما هو جميل في الحقيقة الحية الموضوعية فهو لم يأت بمجديد إذ تلك نظرية أفلاطون من قبله بمئات السنين ، وليس ثمة داع لأن ننعته بتسخير قلمه للفكر الشيوعي ، ولكن الجديد الذي يفخر به ، ويسانده فيه الفكر الحر ، هو تلك النظرية التطبيقية ، لا النظرة السياسية ، كما يحلو لناقذ الغرب أن يحرقوها ، عن مواضعها ، ويؤولوها حسب أهوائهم ، فلقد ألقى هذا الناقد ضوءاً جديداً على تلك النظرية الأفلاطونية بقوله : « إن الكائن الحي يبدو لنا جميلاً حينما نرى الحياة تتجلى فيه كما نحسها ، والشيء يبدو جميلاً حينما يذكرنا بالحياة » ثم يؤكد هذا الناقد : أن للفن رسالة أيديولوجية اجتماعية ، ومهمة تربوية ، وأن كل ما يمثل المصلحة العامة في الحياة هو مضمون الفن » .

وحقيقة قد يكون كارل ماركس قد قطع في خلال دعوته الاقتصادية كل صلة بين الفن والميتافيزيقية ، حيث قرر : أن الإنسان كائن اجتماعي ينبع إبداعه الفني من نشاطه العملي ، ويطرأ عليه التغير والتبدل بعمله على تطوير الطبيعة وتبديلها ، والفن تعبير عن ذلك النشاط » .

ولكن على حد تعبير الناقد جون فريفييل : إن الفن من وجهة النظر الماركسية قد أضاف إلى معرفة الإنسان مضموناً جديداً يبعثه على العمل .. فقوم بذلك اعوجاج الإبداع الفني الانعزالي الذي نعت أصحابه (بأرباب الأبراج العاجية) إذ ربطه إلى عجلة الواقع ، وحول التأملات النظرية إلى مشكلات واقعية (١) .

وعلى حد تعبير الدكتور مندور : إذا كان هناك من لا يخلو نقدهم لمذهب (الفن للفن) من وجهة ، فهم الاشتراكيون الذين يريدون أن

يتخذوا من الأدب سلاحاً للكفاح وتحريك الجماهير ، لكي تتحرر من أمراضها الاجتماعية ، وبخاصة مرض الفقر ، فهم لا يطيقون أن يلزم الشعراء أبراجهم العاجية ليصنعوا الورود والرياحين ، ولكنهم في ذلك مسرفون ، لأنه من الواجب أن يحترم كل نشاط للروح البشرية ، وحاسة الجمال عند الفرد في حاجة إلى التغذية ، كما أن إرهاق الحس ، وتهذيب الذوق كفيلاً بأن يرفعاً مستوى البشر وأن يوقظاً الإحساس بحقوق الفرد وواجباته .. «(١) .

* * *

٣ - القيمة الأخلاقية :

وقد تكون قيمة أخلاقية من ناحية تصويرها للفضائل ، والمثل العليا ، وقد كان للعرب القدأى مقاييس في أنماط الفضيلة والمثل العليا ، فهي في الخير ، والعدل ، والتواضع ، والصدق ، والتقوى والشرف أو العطاء ، والشجاعة والمشاركة في المنشط والمكره ومن أبرع من صور إحساس (المشاركة) عروة بن الورد(٢) حيث يقول :

إني امرؤ عافى إنائي شركةً وأنت امرؤ عافى إنائك واحدٌ
أَهْزَأُ مِنِّي أَنْ سَمَنْتَ ، وَأَنْ تَرَى بوجهي شحوب الحقِّ ، والحقِّ جاهد
أَقْسَمُ جِسْمِي فِي جِسْمٍ كَثِيرَةٍ وَأَحْسُو قَرَّاحَ الْمَاءِ ، وَالْمَاءِ بَارِدِ(٣)

ومن أفضل من صور أهداف (التقوى) الخطيئة ، في قوله :

وَلَسْتُ أَرَى السَّعَادَةَ جَمَعَ مَالٍ
وَلَكِنَّ التَّقَى هُوَ .. السَّعِيدُ
وَتَقْوَى اللَّهِ خَيْرُ الزَّادِ ذَخْرًا

(١) في الأدب والنقد ١٢٤ .

(٢) أنظر ترجمة مفصلة له في مقدمة الديوان (ط السورية) : ج .

(٣) ديوان عروة (ط وزارة الثقافة السورية) : ٥١ ، (ط دار صادر بيروت) : ٢٩ .

وعند الله للآتقى . . مزيد(١)

ومن أبرز من تغنوا بمناقب الشرف والشجاعة عمرو بن معد يكرب
الزبيدي في « دليته » .

ليس الجمالُ .. بمثزٍ
فاعلمْ ، وإنْ رُدَّتْ بُرداً
إن الجمال .. معادنُ
ومناقبُ ، أُوْرثنَ حمداً(٢)

وتلك نظرة تقوى صلتنا بالمثل العليا ، وتضفي على الروح هالة من الصفاء
والقداسة .

٤- القيمة الروحية : وقد تكون قيمة روحية : لأن الإنسان بروحه
ترجان عن الذات الإلهية ، وهي خليفة بالتوحيد والعبادة ، والسجود
والتمجيد ، والإنسان المفكر ، أو الإنسان الواعي برسائله في الحياة ،
المؤمن بكيونته لا يحتاج إلى رسول كي يأخذ بناصيته إلى القيم الروحية ،
ويفتح عيونه على ملكوت الله ، لأن في سفر الطبيعة إخباراً ، وفي قلب كل
إنسان صومعة له ، ومن خلال ضراعات هذا الشاعر المهجري ، يستشعر
حقيقة هذه القيمة الروحية ، قال ميخائيل نعيمة :

كحلٍ اللهم عيني
بشعاع من ضيائك
كي . تراك

(١) ديوان الخطيئة (ط دار صادر ١٩٦٧م) : ٢٥٢ ، والأغاني (ط دار الثقافة
بيروت) : ١٤٦/٢ ، وتنسب هذه الأبيات إلى نابغة بني شيبان خطأ ، أنظر شعراء النصرانية
بعد الإسلام : ١٥٠/٢ .

(٢) الأغاني : ٢٤/١٤ .

في جميع ، في دود القبور
في نسور الجو ، في موج البحار
وافتح اللهم أذني
كي تعي دوماً نداءك
من علاك
في ثغاء الشاة في زأر الأسود (١)

وتلك نظرة تفتح عيوننا على مدى عمق الجانب الروحي ، وتكشف لنا
عن العوامل الفعالة في سيادة هذا الجانب من حياة الإنسان ، لما هو مركز
في كيان البشر من تأصل الفطرة الدينية .

* * *

٥ - القيمة الإنسانية : وقد تكون قيمة إنسانية في أبعادها واتجاهاتها ،
وهذه القيمة الإنسانية ولاشك ثمرة من ثمرات الأديان السماوية ، وما تولد عنها
من فلسفات لاتعرف حدوداً ، ولا تقف الأجناس ولا الألوان ولا الأوطان
حائلاً دون إشراقها وتوهجها ، فهي في أعماق أبعادها شجرة (المبادئ أو
الحقوق الإنسانية) والتجرد من الأثرة والأنانية ، تلك الشجرة تسقي بماء
العدل والمساواة والحرية والإخاء والتعاون ، فتجدد معالم الحياة وأوضاعها ،
وتقوى أواصر الخير والمحبة ، من غير اعتبار لطبقة ولا لون ولا حسب ولا نسب
إلا غنى ولا جهل ولا ثقافة .. فالإنسانية لاتعترف بالحدود ، ولكن تعترف
بالناس جميعاً » (٢) ، فكلهم سواسية كاسنان المشط ، فهي عالمية في أسسها
وفي مبادئها ، « الجامعة الإنسانية هي أقرب الجامعات إلى قلب الإنسان
وأعلقها بفؤاده ، وألصقها بنفسه ، لأنه يبكي لمصاب من لا يعرف ، وإن كان

(١) همس الجفون : ٣٢ .

(٢) أنظر : مقالا لأحمد أمين بمجلة الكتاب : سنة ثانية ، العدد ، ص ٢٣ .

ذلك المصاب تاريخاً من التواريخ ، أو أسطورة من الأساطير (١) » وينطق بذلك الشاعر المغربي محمد السرغيني :

وهنا أفرش الحجارة والترّب ، وأدعو إلى المحبة قومي
ثم أنلو على الضغائن والعقد ، نشيد التآزر الإنساني
كلُّ بدءٍ هو الختام ، وروح الناس ، ظلُّ لروحي وجسمي
أفلا ننسف الحواجز بالعقل ، ونسمو على العدو الفاني

* * *

جئت قومي ، مبشراً ، ببنزوغ الفجر ، في عالم الفناء السحيق
داعياً للسلام ، للروح ، لله ، وساع إلى الاخاء العميق
أتحدّى السدود والخلق . والبغض لألقى على الطريق ضياء (٢)

مقاييس العاطفة :

وبين هذه القيم تتراوح مقاييس العاطفة صدقاً ، واستمراراً ، وقوة ، وسمواً ، فكلما كان الباعث مغلفاً بالسمو ، ومبطناً بالإخلاص كان الصدق العاطفي في أوج فورانه ، فلا كذب ولا رياء ولا تكلف ، حتى أثر عن القدايمي هذه الكلمة الخالدة ؛ « وما خرج من ينبوع القلب ، استقر في القلب » فهناك في رأيهم طرفان : منتج ومستقبل ، والمنتج هو الأديب ، والمستقبل هو القارئ ، أما ثبات درجة العاطفة — الذي يذكره بعض الدارسين — فلا يمكن أن نتصوره .

حقيقة قد تستمر العاطفة كعاطفة الحزن أو الفرح ، فتسرى في أوصال القصيدة أو المقالة أو القصة روح الحزن أو الفرح مثلاً ، أما أن تظل ثابتة في درجة قوتها من الكلمة الأولى إلى الكلمة الأخيرة ، فذلك يستحيل من الناحية

(١) النظرات المنفلوطي : ط ١٢ - ٢ ص ١٦٦ .

(٢) من شعره تحت الطبع .

السيكولوجية والتطبيقية ، لأن العاطفة دفقات ، أشبه ما تكون بموجات البحر ، ولاشك أن الأديب كلما واثته عوامل التركيز ، وعمق المعاناة ، انبثقت العاطفة قوية دفاقة من بؤرة الشعور ، ويكاد يكون صاحبها في حالة غيبوبة واستغراق تام ، لأنه يعاني عملية خلق ، تسيطر على مشاعره وحواسه ، وذلك قد يستمر لفترة ما ، ثم لاتلبث هذه الموجة أو الدفقة أن تنجاب ، وتتبعها موجة أو دفقة أخرى أقل منها ، وقد تعود لقوتها مرة ثانية ، وهكذا .

ومن هنا تراوح العواطف قوة وضعفاً نتيجة لتفاوت درجات الثبوت ، ولاشك أننا إذا أخذنا قصيدة كقصيدة ابن الرومي في رثاء ولده الأوسط ، وقمنا بتحليلها ، فإننا سنقف في ثناياها على نوع من تفاوت درجات العاطفة ، فأنا قوية نابضة ، وأنا يعلوها الفتور ، وتمسها الصنعة التي تذهب بمائها وحدتها .

فالمشهور عن ابن الرومي أنه لم يرث تزلفاً وتكسباً ، حتى إننا لنعتبر رثاءه مقياساً لصدق عاطفة الرثاء في الأدب العربي ، فهو لم يرث إلا من أحب ، ولم يترك إلا عزيزاً على نفسه كأمه وأخيه وزوجه وأولاده الثلاثة ، وبخاصة ولده الأوسط ، فقصيدته تلك من حيث العاطفة تعد ذوب فؤاد حزين ، لوالد شهد الداء يلح على فلذة كبده ، فيحيل نصبرته ذبولاً ، وينقله من حمرة الورد إلى صفرة الزعفران ، ثم لاتلبث سطوة الأقدار أن تحتطفه ، وتغيبه في التراب مخلقة لهذا الوالد الحسرة ، والقلب المكلوم .

فإذا به ذلك الإنسان المحطم الذي جرحته النوائب فؤاده ، وثلمت النوازل عواطفه ، فيجأ باللوعة في زفرات يعلوها النشيج ، معبراً بذلك عما يؤج في نفسه من حرقه تستعر بين ضلوعه ، وإذا هو شج بآلامه فهو يشكو مأساة النفس المحزونة التي اكتوت بجوى الفاجعة ، والوجدان الذي سحقته النازلة ، فهو يبدأ بمناجاة هادئة ، يستجدي فيها دموع العيون أن تواتيه ، عل ذلك يشفي ما يحسه من جوى ، وهو يعلم أن ذلك لن يرد له ضائعاً ، ولن يجد به نفعاً .

بكاوكما يشفى ، وإن كان لا يُجْدِي

فجودا ، فقد أودى نظيركما عندي

فالعاطفة فيها من الصدق هذا الطلب الذى يستله من أعماق وجدانه ،
وساعده على ذلك هذا المدّ فى ألفات : جودا ، وأودى نظيركما ، ولكن
ليست فيها صفة القوة ، لأنها لم تغترف بعد من معين الفاجعة ، وإنما هى
حكمة فيها تسرية عن النفس ، وسلوى للفؤاد .

ولست فيها صفة السمو ، لأنه أعرض عن الإحساس بسطوة الموت ،
وقسوة الاحتضار ، لبحث عن الصور البديعية ، ويقتنص فرائدها ،
ويؤوب بكلمة (نظيركما) التى نستشف منها جفاف الصورة البيانية لأنه
يريد أن يفهم الناس من حوله : أن منزلة الابن كمنزلة غيونه ، بحجة واعتزاز .

ثم تأخذ الدهشة بمجامع لبه فيتساءل : كيف بدا للموت أن يختار أوسط
صبيته ؟ وهنا ندخل فى أفق الشاعر ونسأل بدورنا : هل كانت تطيب
خوابه ، وتقرّ بلبله ، فيما لو تجاوزت سهام المنية ابنه الأوسط وتخطفت
ابنه الأكبر أو الأصغر ، أم هى قسوة الخطب وشدة وقعه قد أذهلته ،
وتركته يهذى ، أم غلبته الصنعة اللفظية ، وأحكمت قبضتها على فكره ،
فانطلق وراءها ليطرفنا بنوع من المقابلة والطباق بين (أوسط الصبية)
(واسطة العقد) ، ومن ثم يستمرى هذا التصنع فيطالعنا فى الأبيات التالية
بشئ من المعازلة المعنوية ، والمقابلة اللفظية ، حيث يقول :

لَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي نَأْضَحَى مَزَارَهُ

بَعِيداً عَلَى قُرْبٍ ، قَرِيباً عَلَى بُعْدٍ

وحيث بقول :

لَقَدْ أَنْجَزَتْ فِيهِ الْمَنَايَا وَعَيْدَهَا

وَأَخْلَفَتْ الْأَمَالَ مَا كَانَ مِنْ وَعْدٍ

فالمعاني صحيحة ، والوحدة قائمة ، ولكن العاطفة غدت فاترة باردة .
ونستطيع أن نقرر : أن الموجة العاطفية الأولى جاءت شبه منحسرة ، ليس
فيها من تيار المد العاطفي إلا عنصر الصدق ، وساعد على هذا الانحسار : ذلكم
الصراع القائم في نفس الشاعر بين العاطفة والصناعة البديعية ، فقل من
ارتفاع الموجة وتدققها .

ثم جاءت الدفقة الثانية ، وفيها ارتفعت درجة العاطفة ، واشتد غورها
فبلغت الذروة بعد الأبيات الستة الأولى ، وذلك عندما أخذ في تصوير إلحاح
النزف على ولده ، وهنا دلف إلى صميم المأساة ، وتمثلت له الفجيعة على
حقيقتها في ملامح ابنه الذي يجود بروحه ، وفي إحساسه الصارخ بمرارة
الفقد ، ولم يحاول أن يجرد لنا فضائل ابنه ويسرد محاسنه ، ولكنه طفق يرسم
كيفية احتضاره في دقة بالغة ، فنقل إلى عيوننا ذلك المشهد الرهيب ،
مشهد الموت بجلالة وجبروته ، ومشهد الطفولة برقها ووداعتها ،
ومشهد الأبوة بلوغها وبرحائها ، وحملنا على أجنحة الشعر ليضعنا أمام
الموت ، فهذه ملامح الطفل تختلج تحت ضربات خروج الروح ، وقد
غشيها الصفرة ، وكسها الآلام ، وهؤلاء هم الأهل يتككبون من حوله ،
ويضمه الواحد بعد الآخر إلى صدره ضمة الحنان والعطف ، والروح
مازالت في مسيرها وانطلاقها إلى بارئها ، وفي مبارحتها للجسد تموت الأعضاء
عضوا فعضواً ، وتغيب نضارة الطفولة ، ويذوى الجمال والتوهج الحراري ،
وأنفس المشاهدين من حوله تحتضر باحتضاره ، والأسى يتنزي من جوانح
الأب الحاني ، فيعمد إلى ألفاظه وتعابيرهِ حاملاً لنفس الطاقة العاطفية ،
فاذا بالكلمات تمور بالظلال والإيحاء وتجلبوا لنا الأسرار الخفية ، وتبثنا
ما في وفاضها من جدوة التجربة الشعرية ، وصدق العاطفة ، فالفعل (ألح)
الذي أردفه بالحرف : (حتى - إلى - عن) يمثل عنصر المثابرة والزوال ،
أما الحروف فقد أدت في براعة حيكها مشهد الموت في دقة متناهية ،
والفعل (يذوى) و (تساقط) كلاهما يعرض في صورة حسية ما أصاب الطفل
من ضنى وذبول أسلمه إلى التلاشي ، والنهاية الأبديّة .

وهكذا نرى أن حسن اختيار الكلمة الموحية بطاقها وجرسها ومعناها

يعتبر أول خطوة في البناء الفني ، وأن تأثير الكلمات يتفاوت قوة وضعفاً تبعاً لنوعها ، لأن هذه النوعية تلعب دوراً مهماً في الإيحاء برؤية الشاعر ، فالفعل يكون أكثر تأثيراً في الذهن ، وأعمق في إشعاعه الفكري — كما رأينا في استعمال : ألح ، ويدوى ، وتساقط — من الأسماء والصفات والحروف ، التي تم عن الفقر الفكري ، والعوز الأدبي ، والنقص الذوقي ، وتبين عن عدم الدقة في أداء المعنى المراد حتى أن بعض الشعراء ، إذا أعوزتهم الكلمة الفصيحة ، وعز عليهم اقتناصها مالوا إلى اقتطاف كلماتهم من العامية الدارجة ، أو من اللغات الأجنبية .

وتأتى الدقة الثالثة ، وفيها انحسار لأن درجة التأثير قد انخفضت ، فإذا به يعود إلى التشبيه والتلاعب اللفظي ، والمقابلة بين الأولاد والجوارح ، في هذه الأبيات التي بدأها بقوله :

وَأَوْلَادُنَا مِثْلُ الْجَوَارِحِ أَيْهَا
فَقَدْنَاهُ كَانَ الْفَاجِعُ الْبَيْنُ الْفَقْدُ (١)

ومن هذا نرى أن العاطفة لم تأخذ صفة الثبات في قوتها واضطرابها ، وإن أخذت صفة الثبات في بقائها .

مع القدامى :

وإذا انثنينا في نظرة إلى الوراء ، فإننا نجد أن نقادنا القدامى قد أحسوا بهذه العواطف ، وإن كانوا لم ينعتوها بهذه الكلمة الاصطلاحية ، التي ننعها بها اليوم ، فهذا ابن رشيق يعرض لها فيقول : مع الرغبة يكون المرح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ، ورقة التشبيهات ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب ..» (٢) .

وقد أشار هؤلاء النقاد بطريق غير مباشر إلى أن أحاسيس الشاعر المنبسطة

(١) غنارات ابن الرومي لكامل كيلاني .

(٢) السدة : ٧٧/١ .

عن عواطفه تتفاوت درجاتها ، وتعمق قوتها ، ويتضح صدقها في موقف دون آخر لدى الشاعر الواحد ، فضلاً عن عدة شعراء ، وأثر عنهم في ذلك : أشعر الناس : امرؤ القيس إذا ركب ، والنابعة إذا رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب .. » (١) .

وفي الحق لم يخطيء القدائي في استنتاجهم ، وإن كان ينقصهم التنسيق والربط ، والاستنتاج المبني على الظواهر والمقدمات ، إذ كل عمل أدبي لا يتأتى إلا إذا حفز إليه باعث قوي . ولا شك أن الباحث سيضعهم في موضعهم الصحيح من التاريخ ، حيث لم تيسر لهم سبل الدراسات النفسية الحديثة التي أمدتنا بالمعلومات في هذه السبل .

مع علم النفس :

يقرر علماء النفس أن الحياة الوجدانية ما هي إلا دوافع للسلوك ، ومن ثم فالوجدان يتوزع كل الحالات النفسية التي يحس بها الإنسان ، والتي تدور حول اللذة والألم . وللحياة الوجدانية هذه ثلاث مراتب .

الأولى : اللذة والألم ، وتلك المرتبة بمثابة القاعدة الأساسية لهذه الحياة .

والثانية : الانفعالات المنبثقة عن هذه القاعدة ، مثل الفرح أو الحزن ، والغضب أو الحلم ، والاطمئنان أو القلق ، والأمل أو اليأس .. وما إلى ذلك . أو بتعبير أدق هي رد فعل لها ، فانفعال الفرح يحدث في الأفق الباطني نوعاً من اللذة أو النشوة ، حتى ولو تولد عنها إيلام (الغير) أو إيلام (الذات) ، أما إيلام الغير ، فمثل هذه الصورة ، التي نراها في سيرة الخليفة عمر بن الخطاب عندما علا بالدرة رأس عمرو بن العاص ، وابنه في سبيل الانتصاف لفرد من عامة الشعب ، وأما إيلام الذات ، فمثل هذه الصورة التي قرأناها عن سقراط عندما تجرع السم في سبيل الانتصاف للحق ، وكرامة العقل ، وحرية الفكر .

والثالثة تشتمل على العواطف (١) التى ما هى إلا مجموعة الانفعالات التى توحدت ، وتآلفت بشكل خاص - نتيجة تكرار الموقف - حول موضوع معين ، وقد تتولد نتيجة موقف انفعالى واحد دون أن يتكرر حدوثه ، وهذه الأبعاد الثلاثة للحياة الوجدانية نشعر بها من خلال المستوى الخارجى (الجسمى) ، ومن خلال المستوى الداخلى (النفسى) .

وقد يقتصر بعض الدارسين فى أثناء تفسيرهم للعمل الأدبى على المرحلة الثانية وأنا آخر يقتصرون على المرحلة الثالثة ، وقد يراوحون بينهما .. ويجعلونهما من قبيل الترادف ، فاما إلا لفظان لحقيقة واحدة ، ونعتقد أن الصواب فى هذا التقارض والتبادل ، ولكن بشرط أن نضع فى اعتبارنا أنهما لا يعبران عن حقيقة واحدة .

فالانفعال استعداد فطرى مؤقت ، يخضع فى حدوثه لظروف نسبية يزول بزوالها ، ولا بد له من مثير خارجى أو داخلى ، ومن كائن يستقبل هذا المثير بجهاز عصبى سليم ، عندئذ تتولد الاستجابة الانفعالية بمصاحبتها الوجدانية كالفرح أو الحزن أو مصاحبتها الجسمية ، وظواهرها السيكلوجية والتعبيرية وهى أنماط من التمكن البيولوجى لمواجهة الموقف الشعورى ، إذ الشعور أول مرحلة من مراحل خلق العمل الأدبى ، فإذا خلا من الشعور خبا وانطفأ ، ثم تترافد مواد العمل الأدبى وتتضافر من انفعال وفكرة وصورة وخيال لتصبح فناً سوياً - ولا بد للعمل الأدبى من غاية وهدف ، فإذا تجرد منهما ، فقد الروح ، وعاد مصنوعاً يعيا بالتكلف ، ويفصح عن الزيف ، فالصعوبة ليست فى عمق الكيان الداخلى ، وإنما هى تكمن فى المقدرة على ترجمة هذا الانفعال ، وبلورة أشنات التجربة والقدرة على نقلها من لجة النفس ، لأنه طبيعة الكلمة والصورة تختلف عن طبيعة الانفعال ، فالكلمة والصورة مادبان ، والانفعال معنى .

والعواطف مكتسبة دائمة ، وكثرة إثارة انفعال الحنان مثلاً يؤدى إلى

(١) أنظر : فى العواطف والانفعالات (مجالات علم النفس لمصطفى فهمى) : ١٠ .

ظهور انفعالات أخرى كالشفقة ، وبعد فترة تتبلور هذه الانفعالات لتصبح عاطفة ، هي (عاطفة الحب) التي لم تكن موجودة من قبل ، وهذه العواطف إذا وجهت إلى شخص من نفس الجنس فهي صداقة وأخوة ، أو عداوة وبغضاء ، وقد توجه إلى شخص من الجنس الآخر ، فهي آنذاك : عشق ومحبة ، وقد توجه نحو المثل العليا ، والأفكار المجردة ، فهي عندئذ : خير وحق وسعادة .

وإذا وجهت إلى الجماد كالأماكن التي تربطنا بها ذكريات ، فهي حينئذ كهذه المطالع الطلية في الشعر القديم ، وما أجمل قول مجنون ليلى :

وأجهشتُ للتوباد حين رأيته
وكبر للرحمن .. حين رأيته
وأذيتُ دمع العين .. لما عرفته
ونادى بأعلى صوته قدعائي (١)

وما أروع قصيدة إبراهيم ناجي (٢) (العودة) في هذه السبيل ، فقد وقع ناجي في تجربة حب انتهت بفشله ، فطار على وجهه حيناً من الدهر ، ثم شاءت الأقدار أن يعود يوماً إلى المكان الذي ازدهرت فيه عواطفه ، وترعرع فيه حبه ، أو على حد تعبيره : « ركن أحلامه ، وقيثارة مغناه » ، فوجده قد تغير ، ورحل عنه أحبابه ، فأنشده خوداً عرباً من ستة وعشرين بيتاً ، يسطر فيها اعترافاته وذكرياته :

هذه الكعبة كُنّا طائفياً
والمصلين صباحاً ومساءً

(١) الأغاني : ٤٤/٢ .

(٢) الدكتور ناجي من عمد شعراء مدرسة أبوللو ، وقد جمعت أخيراً وزارة الثقافة المصرية شعره ونشرته في ديوان واحد باسم (ديوان ناجي) .

كم سجدنا وعَبَدْنَا الحسَنَ فيها
كيفَ بالله رجعنا غرباء ؟

* * *

رفرفَ القلبُ بجنبِي كالذَّبِيحِ
وأنا أَهْتَفُ : يا قلبي اتَّشُدْ
فَيُجِيبُ الدمعُ والماضِ الجريحِ
لِمَ عُدْنَا ؟ لَيْتَ أَنَا لَمْ نَعُدْ

* * *

لِمَ عُدْنَا ؟ أَو لَمْ تَطُورِ الغرامِ
وَفَرَّغْنَا مِنْ حَيْنٍ وَأَلَمْ ؟
وَرَضِينَا بِسُكُونٍ وسلامِ
وانْتَهَيْنَا لِفِرَاقٍ كالْعَدَمِ

* * *

مَوْطِنُ الحُسْنِ ثَوَى فِيهِ السَّامِ
وَسَرَتْ أَنْفَاسُهُ فِي جَوْهٍ ؟
وَأَنَاخَ اللَّيْلُ فِيهِ .. وَجَمِّ
وجرت أَشْبَاحُهُ فِي بهوَاهِ !

* * *

والبلى أَبْصَرْتُهُ رَأْيَ العِيَانِ
وَيَدَاهُ تَنْسِجَانِ العَنَكُوتِ
صِحْتُ : يا ويحك تبدو في مكانِ
كل شَيْءٍ فِيهِ حَيٌّ لَا يَمُوتُ !

* * *

كل شيء من سرور .. وحزن
والليالي من بهيج وشعج
وأنا أسمع أقدام الزمن
وخطى الوحدة فوق الدرج (١)

فالعاطفة لم تنأ في نظرة عابرة ، أو لحظة سريعة ، في بيت أو بيتين شأن الشعراء القدامى ، وإنما هي اطالة في عالمه العاطفي ، وقد دارت حول انفعال واحد .. ، هو انفعال الشوق إلى هذا المكان ، الذي ارتبط به عاطفياً ، فعلا وجيب قلبه ، واختلجت مشاعر الحنين عنده إزاء تلك البقعة ، فجعل يصنفها في هذه المعاني والأفكار والصور ، فإذا بها لوحات فنية ، وأصداء لما يدور في خلده :

لوحة تصور موقفه أمام الدار ، وهي صورة وسبعة نرى فيها البيت وقد غدا كعبة ، والشاعر يطوف من حوله ، وكأنه في محراب مقدس .

ولوحة نفسية تعبر عن ذلك الخفاق الصغير الذي يخلج بين جوانحه ، وبرفراف رفرقة المذبح ، وقد تكالبت عليه عوامل الأسى والحسرة تهصر فؤاده ، وتنشب محالبه في قلبه دون أن يتقوى على طرده ، فيحرق نسيج روحه في سبيل تجسيد تلك الذكرى الهاربة ، ولكنه يعيا ، ويستسلم دونها ، ويجيبه الدمع ، والماضي الجريح : لم عدنا ؟

ولوحة تتبدى فيها مظاهر التغير التي طرأت على الدار بعد أن هجرها الأحباب ، وثوى فيها السأم والكآبة ، والبلى الذي رآه رأى العين ، ويده تسحب على المكان خيوط العنكبوت .

ثم يغدو الشاعر السير في غيابات المعاناة ، وتتعطل حواسه ، ويدخل في أفق العاطفة ، ويدور في أجوائها ، لأنه لا يريد الواقع والحقيقة ، وإنما يريد

(١) أنظر : ديوان ناجي : ص ١٧ . (ط التعاون مصر) .

الذكريات الماضية الجميلة ، لا يريد العقل ، ولكنه يريد الوهم ، فإذا به يطرد اليأس ، ويستعيد الأمل الحلو ، والوجود الذى اندرست معالمه ، وإذا كل شىء قد ارتدت بمور بالبهجة ، ولم يعد الزمن تلك الفترة من الوقت ، وإنما غدا إنساناً تسمع خطاه ، وتتردد أنفاسه .

فالشاعر هنا قد تخطى الواقع الملموس ورفضه ، معتمداً على قوة العاطفة وإثارتها ، لا على التعليل والبيانات ، وقد يبدو لبعض الدارسين أن ثمة غلوأ ، وفى الحق لا غلوأ ، وإنما هى تلك الانفعالات الخلاقة المبدعة ، التى ترتفع إلى ذروة الجمال الفنى ، لتسجل حدثاً جديداً فى عالم التجارب الإنسانية ، وتسجل سبقاً لإدراك حقائق غير متعارفة ، حقائق محجبة مستترة فى ضمير الشاعر ، لكنها سفرت على أنملة قلمه ، كما سفرت ورقاء ابن سينا ورفعت لثام برقعها ، وقد ألح أفلاطون فى نظرية المثل إلى شىء من هذا ، حيث قال : إن الجمال هو إدراك المثل والحقائق ، فالجمال الفنى لون من ألوان الخلق يغوص فيه الأديب إلى أغوار نفسه لاقتناص أرواح الحقائق ، ومعانقة أطرافها الهاربة ، وليس لوناً من الصناعة البديعية ، أو الإغراب اللغوى ، والتكديس البياني .

العاطفة والأنواع الأدبية :

تولد العاطفة فى ميدان الأنواع الأدبية كما تولد فى الميادين الأخرى نتيجة البواعث النفسية أو الجسمية - كما عرفنا - وتنطلق من عقالها نحو النزوع والتنفيذ ، فيمر الأديب بما نسميه التجربة والمعاناة ، وهنا تحدث عملية الخلق الأدبي ، وفيها يقع صراع داخلى بين العاطفة والعقل ، العقل الذى يريد أن يتحكم فى التجربة ، ويخضعها للمنطق والواقع ، والعاطفة التى تجمع بها إلى الخيال ، وإلى عوالم الأمانى والمثل ، وهى فى سبيل ذلك تقوض حدود الواقع ، وتكسر قيود المنطق ، وتتجاوز الأساليب والطرائق العقلية ، التى تتواءم ومظاهر الوجود ، ونواميس العالم الخارجى ، لأن ما أدركه الشاعر فى قرارة وجدانه ، واستعذبت مشاعره خلال عملية الاستبطان الداخلى لا يستسيغه العقل ، ولا تقبله حقائق الوجود المتعارفة فى قوانين اليقين العلمية والمنطقية .

ولذلك لا ندهش إذا رأينا الصوفيين والرمزيين - قد أعرضوا عن إبراز ما لديهم في قوالب فكرية أو خيالية متعارفة في أوساط الناس ، لأنها غدت من الوضوح والرتابة ، ولأنها لا تعبر عما يختلج في قرارة نفوسهم .

« ولا تدع للقارئ نصيباً إيجابياً في تكميل الصورة ، وتوسيع الفكرة ، وتقوية العاطفة بما يضيفه إلى المعاني من توليد فكرة » (١) - يلجئون إلى الرمز لأنه يفي بحاجاتهم ، ويواكب انفعالهم ، ويشخص حياتهم النفسية ، ومعانيهم المحردة ، التي لا تقرها حياتهم العقلية ، أو تعجز عنها .

فالمتصوف فيلسوف خيالي ، إذا التفت إلى العالم الحسي ، لم يجد فيه إلا رموزاً تدل على ما في نفسه من صور مجردة ، فيمثل النفس بالورقاء ، كما هو الحال عند ابن سينا في قوله :

هبطت إليك من المحلّ الأرفع
ورقاء ذابت تعزّر .. وتمنّع
محبوبة عن كلّ مقلة .. عارف
وهي التي سمرت ولم تتبرقع (٢)

ويمثل الشريعة بالناقة ، والعقل المجرد بالجمال ، والرياضة النفسية بالمهمة القفر ، والإشراق النوراني بالغضا كما هو الحال عند محي الدين بن عربي (٣) في قوله :

ألا يا ثرى نجد متى هجّت من نجد
سَقَتِكَ سحاب المزن جوداً على جود

(١) دفاع عن البلاغة للزيات : ١٣٢ .

(٢) ديوان ابن سينا (منشورات كلية الطب بالجزائر - تحقيق نور الدين عبد القادر)

ص ٣١ .

(٣) راجع في ترجمته : ابن عربي لامين بلاثيوس ، وأعلام العرب رقم ٨٠ بقلم عبد الحفيظ

فرغلي ، ومناقب ابن عربي لعبد الله القادري البندادي .

(م ٣ - النقد)

وحياك من حياك خمسين حجة
بعود على بدء ، وبدء على عود

* * *

قطعتُ إليها كلَّ قفِرٍ ومَهْمِه
على الناقة الكوماء ، والجمل الورد
إلى أن ترأى البرق من جانب الغصا
وقد زادنى مسراه ، وجداً على وجد (١)

ولا شك أن هذا شبيه بطريقة بعض الرمزيين الذين لا يجدون في الطبيعة إلا ظواهر متغيرة ، وحقائق مقنعة ، ورموزاً حسية تدل على ما يشعرون به في داخلهم من المعاني . فتدخل الحسوسات عندهم إلى العواطف ، وتشح الأشياء بالألوان الانفعالية ، التي يسبغونها عليها من أنفسهم ، فكأن الطبيعة عندهم رمز خارجي ، لحقيقة وجدانية عميقة ، وكأن النفس عندهم مرآة الوجود .

وهذه الرمزية مختلفة عن الرمزية الحديثة التي نقلها كتابنا وشعراؤنا المحدثون عن الغرب ، فقلدوا فيها . موريا ، وريمبو ، ومالارميه ، وفيرلين ، وفاليري .. وغيرهم ، وهي تقوم على التأثير الموسيقي ، والإيحاء اللفظي ، وتعتمد على خلق جو عاطفي ، تتصل فيه النفس بتجارب العقل الباطن ، فتهيم بالتصوف ، وتدين بالجمال ، وتصبو إلى الغموض والإبهام ، وتتوزع بين الحلم واليقظة ، والنوم والوعى ، والأرض والسماء ، ويتفاوت الرمزيون في أساليبهم ، ففهم من يعول على السحر اللفظي مثل (ريمبو) .. ومنهم من يميل إلى الغموض مثل (مالارميه) الذي يجد الشعر الخالص في الموسيقى اللفظية التي توحى بالصور والانفعالات ، ويعرى الكلمات من معانيها العقلية

(١) ديوان ابن عربي (ترجمان الأشواق : ١٤٧) ط دار صادر ، بيروت : ١٩٦١ م .

المألوفة، ويتعد عن التراكيب التي يفرضها منطق العبارة (١)، ونقرأ له هذه العبارة المأثورة : إن الرناسمين يتناولون الشيء كله ، ويظهرونه كله ، فيفقدون بذلك سحر الخفاء (Mystère) ، ويسلبون الذهن نشوة الطرب التي ينشأ فيها اعتقاده بأنه يخلق . إن الشاعر إذا سمى الشيء باسمه أفقده القصيدة ثلاثة أرباع المتعة ، وما هذه المتعة إلا أثر السعادة التي يشعر بها القارئ ، وهو يضرب رويداً رويداً في أودية الخلد ، وذلك هو الحلم (٢) .

وقد منح الشعراء المحدثون من هذا التيار ، وبخاصة شعراء لبنان (٣) ، الأمر الذي جعل أديباً كبيراً كأحمد حسن الزيات يعنى عليهم هذا المسلك ، لانه في رأيه « مخالف لعبقريّة اللغة العربيّة ، بنت الشمس المشرقة ، والأفق الصحو ، والصحراء العارية (٤) » ، وجملته النماذج الرمزية التي عاجلها الشعراء العرب تدور في فلكين : رمزية الموضوع ، ورمزية الأسلوب (٥) ، فمن النوع الأول قصيدة ميخائيل نعيمة (أوراق الخريف) (٦) .

تَنَاقَرَى !! تَنَاقَرَى !!

تَعَانَقِي وَعَانَقِي	أَشْبَاحَ مَا مَقَصِي
وَزَوْدِي أَنْظَارِكِ	مِنْ طَلْعَةِ الْقَصَا
هَيْهَاتَ أَنْ هَيْهَاتَ أَنْ	يَعُودَ مَا انْقَصَى

(١) الاتجاهات الفكرية في الشام لمجمل صليبا : ص ٢٢٨ .

(٢) دفاع عن البلاغة للزيات : ص ١٣٢ .

(٣) أنظر كتاب الرمزية والأدب العربي الحديث لأنطون غطاس : ١٣٦ .

(٤) دفاع عن البلاغة : ص ١٥٩ .

(٥) راجع في هذا الكتاب (الرمزية في الأدب العربي لدرويش الجنتي : ٣٩ ،

٤١٨ ، ٤٣١ .

(٦) وأقرأ في هذا قصيدة : النمر لأبي ريشة ، والثينة الخفاء : ٣٣٩ ، والحجر الصغير :

١٢٣ لإيليا أبي ماضي ، والإنسان والشجرة : ١٠٥ ، وأنشودة قحمة : ١٩٥ لإدريس الجاني ،

والديك المحدثي لشوقي ١٢٨/٤ ، وهز الأتوف لشكري .

وبعد أن تفارق أترابَ عهدٍ سابق
سيرى بقلبٍ خافق في موكب القضا
تَعَانَقِي ! ! تَعَانَقِي (١)

ومن النوع الثاني (٢) قصيدة نزار قباني (وشوشة) :

في ثغرها ابتهاج يَهْمِسُ لي تعال
إلى انعتاقٍ أَزرقِ حَدُودَه .. المحال

* * *

لا تستحي فالوردُ في طريقنا .. تلال
ما دمت لي ، مالي وما قيل ، وما يُقَال

* * *

وَشُوشَةٌ كريمة سخيّة الظلال
ورغبة مبسوطة أرى لها خيال
على فم يجوع في عروقه السؤال
يهتف بي عقيقُه غداً لك النوال (٣)

فهذا شعر « محملنا على أن نحلم ، لا على أن نفكر ، إذ الألفاظ لم تعد
تدل على الأفكار أو الصور التي وضعت ، وإنما تدل كما تدل الرموز على

(١) ديوان هس الجفون : ٤٧ .

(٢) واقرأ في هذا : ميلاد شاعر ، والتمثال لطله المهندس ، وموت الورد لصالح لبكي ،
ورسائل محترقة لناجي ، ونشيد السكون لأديب مظهر ، وقدموس لسعيد عقل ، ويوم خريف
لسيد قطب ، والانتظار ليوسف غصوب ، وحياتنا لأليير أديب .

(٣) ديوان طفولة نهد (ط ١٩٦٩م) ص : ٤١ .

مناسبات بعيدة ، ومشابهات مبهمه (١) ، لأن الأساس في ذلك كله ليس موضوع المعاني ، وصدق الدلالة ، وإنما هو الشعور بالجو العاطفي ، والاحتدام النفسى ، والموسيقى اللفظية التى تحرك القلب .

فالشاعر الأول جاءنا بشعر رمزى فى موضوعه ، وهو لا يقصد إلى هذه المعانى المتبعية من خلال القصيدة ، وأن هذه الأوراق تعنى أوراق الخريف الحقيقية ، وأنها تساقط ورقة إثر أخرى ، كلا ، فهو ينكر الوضوح ، وينفر من المحدود ، إنه يريد بها شجرة الحياة ، ويعنى بأوراق الخريف ، أيام العمر التى تنصرم يوماً بعد يوم ، وتتناثر ساعة بعد ساعة ، وينفطر عقدها ، فتضيع فى غيابات الزمن دون عودة ، لقد جسمها الشاعر ، وخلع عليها الحياة ، فخرج بها عن طبيعتها العضوية المادية ، إلى الرمز الوجدانى ، فهى تمر بتجربة الزوال والفناء ، وتكابد مرارة الفراق ، وتعانق أشباح الذكريات ، وتتمتع بمباهج الكون ، قبل أن ينصرم العمر ، وتتفلت أيامه ، لأنها خاضعة لناموس الكون — فهى لا تلبث أن تذبل ، وينطفئ ضوءها ، ويجف مأوها — منصوبة فى ذلك لقانون القضاء والقدر ، وحتمية المصير المعروف ، حتى إذا آذنت بغروب عادت هذه النبعة إلى عالم الطهر والخير والجمال ، وإن كانت — حتى الرمح الأخير — تظل متشبثة بهريق الحياة ، وزيف سراها ، وإخال هذه الفكرة قد انتفع فيها الشاعر بالآية القرآنية الكريمة

[اعلموا أنما الحياة الدنيا لعبٌ وهُوٌ وزينةٌ وتفآخرٌ بينكم ، وتكآثرٌ فى الأموالِ والأولادِ ، كمثلٍ غيثٍ أعجبَ الكفارَ نباتُهُ ، ثم يهيجُ فتراه مصفراً ؟ ثم يكونُ حُطاماً] (٢)

* * *

والشاعر الثانى جاءنا بشعر رمزى فى أسلوبه ، فهذه التعابير التى تطفح بها القصيدة ، والى جانب فيها طرائق الدلالة المألوفة ، واعتمد فيها النسبة غير

(١) دفاع عن البلاغة : ١٣٢ .

(٢) سورة : الحديد ، الآية : ٢٠ ، وقارن بسورة الزمر ، الآية : ٢١ .

المتعارفة في قواميس اللغة ، هي محط الرمزية . (فالانعتاق الأزرق ،
والوشوشة السخية الظلال ، والرغبة المبحوحة التي تنعكس ظلالتها على الأفواه
والسؤال الجائع) ، كلها صور من التعبير الرمزي ، والانفعال المتوهج ،
الذي يسكن أرواح الأشياء دون نظر إلى حقائق الدلالة ، والنسبة ، « لأن
قيمة الرمز الشعري ، والانفعال العاطفي ، لا تقوم على النسبة الصادقة بينه
وبين الأشياء التي تدل عليها ، بل تقوم على مقدار الصور والأحاسيس التي
توحى بها » (١) ، فقد يوحى الانفعال بصورة امرأة تجردت من قيود التقاليد
وأغلال العادات ، أو بصورة راقصة عارية ، تلبس غلالة زرقاء لا تكاد
تسر مفاتها عن الناظرين ، أو بصورة انعتاق للشبهات ، والانفاس في دنيا
البوهيميين .. وما إلى ذلك من التصورات التي يمكن أن تتوارد على الخاطر
تحت هذا الانطلاق .

والظاهرة الانفعالية ذات الأطياف ، والرموز العميقة — على حد مفهوم
سارتر — لا تتحقق فاعليتها إلا بالقراءة النافذة ، إذ القارئ شريك إيجابي في
إعادة الخلق الأدبي ، لا يتم تمامه ، ولا ينضج مفهومه إلا به (٢) .

المجاز والعاطفة :

والحديث عن صدق الدلالة ، والتجسيم ، والوضع اللغوي المتعارف في
المعاجم يتطرق بنا إلى الحديث عن هذه القضية المتعارفة في ميدان البلاغيين
باسم (الحقيقة والمجاز) من طرف ، والعاطفة من طرف آخر ، فالمجاز مأخذه
من النسبة القائمة بين الموضوع والمحمول ، فكل كلمة أريد بها غير ما وضعت
له في الوضع اللغوي للملاحظة ما بين الثاني والأول ، فهي من قبيل المجاز ،
كقول الصلتان العبدى (٣) :

(١) الإتجاهات الفكرية لجميل صليبا : ص ٢٣٠ ، وقارن بالشعر المعاصر في ضوء النقد
الحديث ١٣٢ ، والنقد من خلال تجاربي لعبد اللطيف السحرق : ٣٤ .
(٢) ما الأدب ؟ لسارتر (ترجمة غنيمي هلال) ص ٥٠ .
(٣) أنظر ترجمته في الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٥٠٠/١ (ط دار المعارف ١٩٦٦م)
والموشح للربزاني : ٢٢٩ .

أشباب الصغير وأقنى الكبير

ر ، كر الغداة ، ومرّ العشى (١)

حيث أسند الشيب إلى تداول الأيام . والحقيقة أن الشيب يتأتى نتيجة لتعطل (هرمونات الغدد^٢) التي تغذى (بويصلات^٣) الشعر .

أما الحقيقة فهي كل كلمة أريد بها ما وضعت له في أصل الوضع اللغوي كالأسد تريد به ذلك الحيوان المفترس الذى نعرفه في الغابات ، وفي حدائق الحيوان وفي الحق فإن اللغة أوسع من مجرد المقاييس التي تعارف عليها البلاغيون في قواعدهم ، لأنهم ينظرون إلى وحدة الدلالة العقلية أو المجازية ، دون نظر إلى الشخصيص والتجسيم ، ودون اعتبار للإيحاء والظلال التي توحى بها الكلمات ، ودون نظر لما يقتضيه تصور كل قارئ للكلمة ، فهو — لا شك — يخالف تصور الآخر ، وتكاد تكون كل كلمة كوناً صغيراً قد انطوت فيها المظاهر الانفعالية ، والعقلية ، والحسية .

ومن ثم تتفاوت أقدار الشعراء في القدرة على استنتاج تلك الكلمات ، والقدرة على اقتناص الحقائق الانفعالية التي يمكن أن يسكبها كل شاعر في كأس الكلمة ، ونقرأ في هذا للدكتور لطفي عبد البديع قوله : لا يعد المجاز وضعاً ثانياً يتلو وضعاً سابقاً عليه ، فالجماعة اللغوية لا تسمى الأشياء حسب الماهيات والمقولات المنطقية ، بل إن إلمامها بالعالم مبناه على الصورة الخاصة التي تصوغها من الحقيقة ، والوكد الانفعالي الذي تفسره بها ، إذ اللغة في أصل الوضع لا تفصل عن عواطف الإنسان التي يبلورها في قوالب الكلمات وهو اعتقاد أسطوري ، الغلبة فيه للمجاز لا للحقيقة ، ومن ثم كان المجاز أسبق من الحقيقة ، والصفة الأسطورية للتراكيب اللغوية ، والمفردات اللفظية من المسلمات التي يعول عليها العلم الحديث في أصل اللغة ، وفي ذلك يقول (هيردر — Herder) : لم يكن عجباً والطبيعة تدوى أن تكون في نظر الإنسان الحساس حية تتكلم وتعمل ، فالإنسان المتوحش ينظر إلى الشجرة

العظيمة ذات الناج الكبير ، فينفع لعظمتها وتاجها ، فيقول متعجباً : الناج
يزجر ! الآلهة غاضبة ! ويجثو على ركبتيه ويصلى وهذا تاريخ الإنسان
المنفعل الحساس «(١) .

ويذهب ماكس مولر - Max Mullet ، أحد فلاسفة المدرسة الأسطورية
إلى القول : بأولية التصوير اللغوى على الأسطوري .. وقد كان لا بد
للإنسان شاء أم لم يشأ أن يتكلم بالمجاز ، ولم يكن ذلك من أجل أنه لم يستطع أن
يكبح جماح خياله ، بل لأنه بذل غاية الجهد ، ليظفر بالتعبير الملائم لحاجاته
الروحية ، ولطاقاته الانفعالية المتزايدة ... ولا سبيل إلى تقدير وقدة
الانفعال ، حق قدرها ، إلا إذا علمنا أن ما نسميه الآن تجسيدا أو تجسسيا أو
إحيائية ، كان منذ قرون بعيدة أمراً ضرورياً ، لتطور لغتنا ، وتطور منطقنا
إذ كان من العسير معرفة العالم الخارجى ، وتصوره بدون ذلك المجاز الجوهرى
وتلك الأسطورية الكلية ، وبغير أن نفخ من روحنا العاطفية فى حقائق
الأشياء لنعيد صنعها ونخلقها خلقاً جديداً طبقاً لتصورنا «(٢) .

وقد عرض (جب - gibb ١٨٥٦ - ١٩٠١ للإحيائية فى تاريخ الأدب
العربى ، موضحاً بعض سماتها وخصائصها ، فقال : « .. إن هذه الإحيائية
التجسيدية تشترك فى الخصائص التى تميز الإحيائية بوجه عام .. إن حقل ما
فوق الطبيعة حقل واسع كل السعة ، وإن الإنسان ليتصل بهذا العالم اتصالاً
مستمراً فى ظروف حياته اليومية كافة ، وهو يتعرض لتأثيراته على وجه
دائم متواصل ، وإن طائفة كبرى من أشياء الطبيعة وحوادثها ، لتعتبر موضع
رهبة وإجلال ، لأنها ظواهر ما فوق الطبيعة أو ملقى قواها ، فالعرب كانوا
يؤمنون بقوة سحرية تلازم الأشياء كأحجار التعاويذ والأشجار المقدسة والآبار
ويعتقدون أن هذه القوى تسكن فى الأشياء أو تكمن فى بعض الكائنات ،
وبين هذه الكائنات طائفة من البشر كالسحرة والعرافين ، بله الشعراء (٣) .

(١) التركيب اللغوى للأدب : ص ٢٥ بتصرف .

(٢) 'اقتبس لطفى عبد البديع فى كتابه (التركيب اللغوى للأدب)' .

1 — Ernest Cassier : mitay lenguaje p. 44.

(٣) بنية الفكر الدينى فى الاسلام (ترجمة عادل الغواص) ص ٦٦ (ط جامعة دمشق) ١٩٦٤ .

الإنفعال ووحدة الشعور :

إن الانفعال باعتباره ظاهرة نفسية ، واستعداداً فطرياً ، هو واحد ، وهو يخضع لدى جميع الأناسى للاستثارة ، ولل كلمات دور فعال في تعديل الانفعال ، وذلك عندما نقاوم الاستثارة الانفعالية بكلمات تحمل على الطمأنينة أو التحذير ، وللمحاكاة أثر آخر في تعديل الاستجابات الانفعالية نحو المواقف والأشياء ، وللتربية أثر ثالث في السيطرة على الموقف الانفعالي وضبطه ، لأنها تعتمد القمع والتوجيه (١) .

وهذه الوحدة الانفعالية ترتبط بوحدة الشعور ، وتتطور معه تطوراً منطقياً أو وجدانياً ، لا اختلاف في ذلك بين نوع أدبي وآخر ، وذلك راجع إلى شعورنا بالحياة أو ما وراءها ، وخضوعها لإدراكنا ، ولو عن طريق التصور والتخيل .

لكن هذه الوحدة الانفعالية تختلف نوعيتها من أديب إلى آخر ، من حيث سببها وقوتها ، ومن حيث سموها ودرجة سيطرتها على الفكرة ، فبينما نرى هذا العنصر الانفعالي في بعض الروايات كروايات الكاتب المصري نجيب محفوظ ، وبخاصة رواية (اللص والكلاب) (٢) ، وهي شاهد على قدرة هذا الفنان الكبير ، وشاهد بين على أنه قادر على تجديد فنه ونفسه ، وكرواية (السد) (٣) لمحمود المسعدى ، الكاتب التونسي ، وكرواية الكاتب الروسي الشهير دوستوفسكى (الاخوة كارامازوف) (٤) يتطور على مهل ، في شبه استمرار متجدد ، لا يشعرون كثيراً بسلطانه على نفس القاص ، بل قد

(١) أنظر : ميادين علم النفس لجيلغورد (ترجمة يوسف مراد (ط) دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٦٢م) - ص ١٠٨ .

(٢) أنظر : تحليلاً لهذه الرواية في كتاب (بين أدبين) لفاطمة موسى عفيق : ص ١٣٢ (ط الأنجلو ١٩٦٥م) .

(٣) أنظر : تحليلاً لهذه الرواية في كتاب (من أدبنا المعاصر) لطف حسين : ص ١٠٠ .

(٤) أنظر : تحليلاً لهذه الرواية في كتاب (التفسير النفسي للأدب) لعز الدين اسماعيل : ص ٢١٢ (ط دار المعارف ١٩٦٣م) .

يتعدم في بعض المواقف - نراه في المسرحيات ، وبخاصة مسرحيات توفيق الحكيم ، وعزيز أباظة ، وشوقي ولا سيما مسرحية (مجنون ليلى) (١) . ومسرحيات الكاتب الرويحي الطائر الصيت : هنريك إبسن ، ولا سيما مسرحية (دمية البيت - Doll's House) التي تدور حول قضية المرأة ، ومطالبتها بالمساواة في الحقوق مع الرجل ، فقد اختلفت (نورا - Nora) (٢) مع زوجها ، ثم تركته وتركت معه أولادها الثلاثة ، وخرجت ، وقد صفقت الباب وراءها بعنف ، سمع صدهاء في أوروبا ، إذ قامت المرأة منذ ذلك الحين تطالب بحقوقها في المساواة .

ومسرحيات الكاتب الانجليزي شكسبير ، ولا سيما (هاملت Hamlet) (٣) وهي مأساة ، ليست من قبيل (الراجيديا) الانتقامية ، وليست مأساة شاب ينفر من أمه الآثمة أو شاب يعاني (عقدة أوديب) ، إنها كل هذا ، وفوق هذا فهي مأساة دولة الدانمارك ، وتبيان لما يصيب جسم الدولة من مرض خفي يحاول الزعماء البحث عنه واستئصاله ...

نراه شائعاً في فصولها ، متفجراً في مواقفها وأحداثها ، يلتوى بعضه على بعض ليضفر خاتمة يصل فيها إلى الفوران من شدة عنفه وتجمعه .

وبينا نراه في رسالة كرسالة ابن زيدون (الجدية) يسرى في أوصالها ايناً متمهلاً ، نراه في خطبة كخطبة علي بن أبي طالب في (الجهاد) يتحول من الهدوء إلى العنف ، ويتطور في قناته ، وقد حمل طاقات متفجرة ، قد احتفظت بصرامتها وعنفها حتى النهاية .

أنظر قول علي : « هذا أخو غامد قد بلغت خيله الأنبار ، وقتل

(١) أنظر : تحليلاً لهذه المسرحية في كتاب (المسرحية) لعمر السنوق : ص ٤٢٥ (الطبعة الرابعة ، دار الفكر العربي بمصر ١٩٦٦م) ، وفي كتاب (مسرح شوقي) لمحمد مندور .
(٢) أنظر : تحليلاً لهذه المسرحية في النقد الأدبي الحديث لغنيمي هلال : ٦٢١ ، ودائرة معارف الشعب رقم ٧٩ ص ١٠٣ .

(٣) أنظر : تحليلاً لهذه المسرحية في كتاب (التفسير النفسي للأدب) لعز الدين اسماعيل : ص ١٢٠ ، وفي كتاب (بين أدبين) لفاطمة موسى : ٦٤ ، وفي كتاب :

The art of dramatic writing by Iosif Pitman - 1950.

حسان البكرى (١) ، وأزال خيلكم عن مسالحها (٢) ، وقتل منكم رجلاً صالحين .

وقد بلغنى أن الرجل منهم كان يدخل على المرأة المسلمة ، والأخرى المعاهدة (٣) ، فينزع حجلها (٤) ، وقلبها (٥) ، ورعائها (٦) ، ثم انصرفوا وافرین ، ما نال رجل منهم كلم (٧) ، ولا أريق لهم دم ، فلو أن رجلاً مسلماً مات من بعد هذا أسفاً ، ما كان به ملوماً ، بل كان عندى جديراً !! (٨) .

وقد يكون للنمو الزمنى أثر فى سعة هذه الدرجة الانفعالية أو ضيقها ، فى قوتها أو ضعفها ، لأن الرواية كما نعلم أطول من المسرحية ، والرسالة أطول من الخطبة ، فهذا الطول قد خفف من حدتها ، وأطفأ من لهيبها .

وهذا الانفعال يقوى فى الشعر الغنائى والوجدانى منه خاصة ، لأنه بطوح المظهر الفكرى والعقل الجاف ، أو يكسر من حدتها ، ويتخطى ما وراء الأفق العقلى ، لأنه لا يعتمد على برهنة أو استدلال ، وإنما يعتمد على الاستغراق أو الحلول فى روح الأشياء ، وهتك سجن المادة ، واجتياز أسوار العقل ، والتعلق بأذيال الروح ، وأطياف الخيال .

وهنا قد يدخل فى نوع من الضبابية ، وتعلوه الظلال التى تتلبس فيها الرؤية الكاملة ، لحقيقة الانفعال ، لأنه نوع من المطلق والوهم — تشع به

(١) هو عامل على رضى الله عنه على الأنبار .

(٢) المسالخ : جمع مسلحة ، وهى الثمر حيث ينشى طروق العدو .

(٣) المعاهدة : اللئمة .

(٤) الحجل : اللخلخال .

(٥) القلب : السوار .

(٦) الرعاث : القرط .

(٧) الكلم : الجرح .

(٨) البيان والتبيين (ط الحانجى ١٩٦٩م) : ٥٣/٢ ، والمقد الفريد : ١٢٨/٣ ،

ونهج البلاغة (ط التجارية — تحقيق محى الدين) : ٦٣/١ .

النفس فوق أمواج اللاشعور - أو إدراك للحقائق السابحة فوق سطحه ، ولكن من هذا الإدراك يبقى الشاعر حائراً، وتتوالى دقاته الشعورية، وهي تحمل هذا الوجد العاطفي المتأرجح بين الحقيقة والعدم ، وتتضح هذه الصورة الانفعالية أكثر ما تتضح في حالات التعبير عن الوجدان ، وفي حالات القلق والحيرة ، لأن الشاعر في الحالات الأولى ، أي الحالات الوجدانية كما يقول برجسون : يبنها على معطيات الوجدان .. إذ الوظيفة الرئيسية للحدس (الشعور) والانفعال تتمثل في الرؤية المباشرة للروح بالروح ، لأنهما وسيلة النفس لإدراك ديمومتها (١) .

.. وهكذا بدلا من أن نجد أنفسنا بإزاء حالات من شأنها دائماً أن تستحيل إلى ألفاظ تصبح متلاصقة مع غيرها من الألفاظ ، نجد أنفسنا بإزاء استمرار غير قابل للقسم ، استمرار جوهري لجري الحياة الانفعالية (٢) » ، أنظر هذه العاطفة الحزينة الحائرة في كلمات الشاعر المغربي عبد المجيد بن جلون ، وهو يروي قصة (هواء الضائع) :

أيها النجم الذي يرُمُّني
وأنا أذرع ليلَ الزَّمن
اهدني في الليل ، أو لا تهدني
سرت في الليل ، ورأسى مطرق
أملى خلفي ، وأسعى للأمام (٣)

وأنظرها ثانية في (دموع الشموع) للشاعر محمد البوعناني :

كفكفي الدمع : يا شموع الصبايات ، فقد سال مدمع
الذكريات في ظلال الخيال ، في هيكल الفن ، ومحراب

(١) برجسون لذكريا إبراهيم : ص ٣٥ ، (ط دار المعارف ١٩٦٨م) .

(٢) المرجع نفسه : ص ٢٣٤ .

(٣) ديوان براعم : ٢٠ .

آهاتى وصلاتى ناعيات للغريب مأمله الطلق صريعاً ،
مع المنى العثرات ولحون القيثارة روعها الذعر من
اليأس ، تجتلى قسماى بالنواح المريع ، بالشهقة البحاء
بالشجو ، بالنشيج العاتى (١) .

ولأن الشاعر فى الحالات الثانية ، أى حالات القلق والحيرة بينها على
المقابلة بين الواقع والباطن ، بين اليقين العقلى ، واليقين الانفعالى ، على الرغم
مما قد يبدو من تناقضها : إقرأ قول الشاعر الليبي عبد المجيد المنتصر ، وهو
يبحث عن (السعادة) :

نَشِدْتُكَ بَيْنَ الرَّبِّ وَالنَّجُودِ
وَدُونَ الوجودِ ، وخلف الوجودِ
أَفَى الكونِ أَنْتِ ؟ أَمْ الكونِ فَيْكِ ؟
أَمْ البحثِ عَنْكَ سيفنى الجهودِ (٢)

واقرا قول الشاعر الجزائري محمد العيد ، وهو يتشوف إلى هدوء النفس
الحائرة ، فيطوف بها هنا وهناك ، وهو فى هذا التطواف يقع بين التقيضين ،
لأن نبضه العاطفى يجرى به إلى أقصى التسامى فإذا هو سراب ، فيعود إلى
دركات التدنى فإذا رؤيا هباء ، وهو فى ذلك (مستريب حائر) :

بيض وسود ، وأخيار وأشرار
كم تحتوين من الأضداد يادار
العرش والفرش ، والأحداث بينهما
خير وشر ، فأقلال وإكثار

* * *

(١) أنظر كتابنا : (الشعر المغربى المعاصر) : ٦٤٠ .

(٢) أنظر كتابنا : (الشعر والشعراء فى ليبيا) ص ٢٤٥ .

والليل والصبح ، والإنسان عندهما
نعسان مستيقظ ، والماء والنار
أتى على الميز حين ، وهو منتشر
فاش ، إلى أن تآتت منه أضرار(١)

واقراً ثالثة لأبي العلاء المعرى هذه القصيدة المشهورة :

غير مجدي ملتي واعتقادي
نوح بالك ، ولا ترثم شاد
وشبيه صوت النعي إذا قب
س بصوت البشير في كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غت
ت على فرع غصنها المياد(٢)

فقد تحولت عواطف الشاعر إلى انفعال جمالي أثار فينا حزناً دفيناً سيطر على
مشاعرنا ، وتركنا تتساءل معه : ما الفرق بين البكاء والغناء ، ما الفرق بين
إعلان الوفاة ، وإعلان الميلاد ، فكلاهما نبأ ينبغي أن نستقبله بهدوء .. وهكذا
نرى أن عواطف الشاعر في اضطرابها الانفعالي تركته في موقف يخيّل إلينا
فيه أنه موقف سلبي ، لأنه أخذ يسوئ فيه بين التقيضين ، وفي الحقيقة لم
يسو بين التقيضين ، وإنما أراد أن يعبر عن الوجود الإنساني المنصهر في
بوتقة النفس في تألفه وتوحيده دون النظر إلى التقرير العقلي ، ودون نظر
إلى تحول هذا الانفعال إلى المنطق .

* * *

(١) ديوان العيد : ص ٧ (ط الشركة الوطنية بالجزائر ١٩٦٧ م) .

(٢) سقط الزند (ط وزارة الثقافة المصرية ١٩٦٤ - تحقيق طه حسين وآخرين) ق ٣

وقد ينتقل الشعور من حالة إلى حالة معارضة، أو من موضوع إلى آخر، وقد تواضع النقاد على تسمية هذا التنقل (بالتطور الكيفي) للانفعال . أما عن تنقل الشعور من حالة إلى حالة فتصوره قصيدة فدوى طوقان (ذات ليلة) وقد سلك انفعالها في تدفقه دروباً متعددة، وتلون في كل درب بلون الموجة الشعورية ، فقد بدا متوهجاً بمور بتيار الغربة (العاطفية الجنسية) المتبدية في (فراغ المخدع من الأليف) ، والغربة (الواقعية النفسية) المتبدية في أنها تعيش حياتها بغير أمل ، ثم انعطفت ينزو بالتعاسة والانطواء ، ثم تسامى نحو الأمل والإشراق بزوغ بواذر الفرحه والسعادة ؛ قالت :

هَتَفَ من الجانب الآخر

وكنْتُ بعيدة

أَهِيمُ وَرَاءَ شَوَاطِيءِ ذَاتِي

أَهِيمُ بعيداً ، وليس معي

سوى وَحْشَةِ الليل في مخدعي

وفي الدار حولي فَرَاعُ الصَّحَارَى

وَصَمَمْتُ القِفَارَ

وكنْتُ وحيدة

أعيش حياتي بغير انتظار

بغير انفعالٍ مثار

وكنْتُ طويت كتاب الحنين

وشوق السنين

وأخمدت ناري

ورنَّ هتافك عبر المسافات

يطرق باب انطوائي

يفجر نبع الحياة بأرضي
ويلمس عمق سمائي
فيا للنداوة
نداوة صوتك في مسمعي
ويا للطرادة
طراوة كلماتك الغاليات
تلونها بالعتاب ، بمعنى الصباية
وما زلتُ أصغي ، ومع كل كلمة
تفتّح وردة
بقلبي ، وتبزغ نجمة
... ..
وما زلتُ أصغي ، وأحلم أني
أطير إليك وأعلو
ودربي عبير وظل
ووطء حرير يرفّ
وضحكة شمس تهلّ
غداً نلتقي
ووسدت خدي ذراع الرضي
ونمت على حلم الزنبق (١)

* * *

وأما عن تنقله من موضوع إلى موضوع ، فما أكثر ما يحكى شعرنا القديم هذه (١) الظاهرة ، التي أكثر الجدل من حولها ، وسوف نعرض لها بتفصيل عند الحديث عن (الوحدة الموضوعية) ونأخذ على سبيل المثال معلقة امرئ القيس ، فلقد تعددت موضوعاتها شأن الشعر الجاهلي ، فغدت مقسمة إلى ما يلي :

بكاء الأطلال ، وصف أيام لهوه وسروره ، وذكراته مع عزيزة يوم (دائرة جرجل) ، ثم انتقل إلى وصف الليل ، والوادي القفر ، ثم وصف الفرس والصيد ، وأخيراً وصف البرق والمطر (٢) .

وهذه الموضوعات التي تناولتها المعلقة لا تدل على تفكك في الشعور ، وإن دلت على تفكك في « الوحدة التأليفية » أي وحدة التفكير ، ووحدة التنسيق والترابط ، فهي من الصفات التي ينحى علينا فقدها بعض المستشرقين ، وبعض الآخذين من أدبائنا مأخذ الآداب الأجنبية ، إذ يطلعون على ما فيها من وحدة في التأليف تروقههم ، ثم ينتقلون إلى أدبنا القديم ، فلا يرون تلك الوحدة التأليفية المقررة ، فينعون عليه الاضطراب والتناقض .

على أن هذا الحكم جائر ، لأنهم يقارنون بين شاعر مثقف (٣) (يؤلف) ، وشاعر لا ثقافة له (ينشد) ، فيؤدى بهم فساد المقارنة إلى فساد النتيجة .

لأنكر أنه ليس في معلقة امرئ القيس وحدة تأليف بالمعنى الذي قدمناه ، ولكن لو تعمق في درسها الثائرون على الأدب القديم ، لرأوا فيها وحدة حقيقية طبيعية أكثر منها تأليفية ، بدسمة أكثر منها صناعية ، وهي وحدة الشعور ، أو وحدة التذكار « (٤) » .

(١) فناقد كنعيمي هلال ينقضا (أنظر : النقد الأدبي الحديث : ص ٤٠١) ، وناقده كآحمد لبدوى يدعها ويقرها (أنظر : أسس النقد الأدبي : ص ٣٢) .

(٢) أنظر : صفحة ١٠٨ من الكتاب .

(٣) أنظر : مملقات العرب لبدوى طبانة : ص ٤٠٢ (ط الانجلو بالقاهرة ١٩٦٧)

(٤) أنظر : الشعر الجاهلي لأفرايم البستاني : ص ٣٠ .

(م ٤ - النقد)

فالتسلسل النفسى ظاهر فى ثنايا المعلقة ، وقد ربط بين الأجزاء بوحدة الشعور ، ألا وهى وحدة الذكريات ، وهى ما تسمى فى علم النفس (بالتداعى الذهنى) يلمسها ، كل من تعمق فى درس أكثر المعلقة ، وما إليها من الشعر الجاهلى (المطبوع) ، وإن كانت لا تطابق الوحدة المعروفة فى الأدب الغربى فهذه وحدة موضوعية (Objective) تختص بالتأليف نفسه على الأكثر ، وتلك وحدة نفسية داخلية (Subjective) تختص بشعور المتشد « (١) .

* * *

وقد تتعارض الانفعالات مع أنها تتناوب أحياناً على ظاهرة واحدة ، وذلك لأنها تعكس شعوراً متفاوتاً ، فإذا أخذنا ليل (٢) أمرىء القيس فى قوله :

فقلتُ له لَمَّا تَمَطَّى بصلبه
وَأَرَدَفَ أَعْجَازاً ، وناءً بكل كل
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انجلى
بصبيخ ، وما الإصباح منك بأمثل (٣)

وجدناه يشكو ألم نفس قلقه حائرة ، وقد انعكس هذا على الليل ، وإذا أخذنا ليل الشاعر الليبى ابراهيم الهونى (٤) فى قوله :

فَعُدْ يَا لَيْلُ ، ويحك للأنام
فما أحلاك فى حُلَلِ الظلام !

(١) المرجع السابق ص ٣١ .

(٢) سبق أن عرضنا لهذه الظاهرة بتفصيل فى كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا) ص ٥٧ .

(٣) أنظر : ديوان أمرىء القيس (ط المعارف - تحقيق أبى الفضل) : ١٨ .

(٤) أنظر : ترجمة له فى كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا) : ص ١٥٢ .

وما أبهى جمالك في هدوء
يسود الكون من بعد الخصام !
كسنتك طبيعة الأشياء لوناً
يدل على السكينة والسلام
ويحلو فيك بالليل . . اجتماع
تسود ربوعه .. لغة الغرام (١)

وجدناه يهزج بأغاريد الفرحة ، وقد انعكس هذا على الليل حتى غدا
بالنسبة له المأوى المحبوب الذي تخلد اليه النفس ، وتحلو انفعالاته التي تسودها
لغة الغرام .

وإذا أخذنا ليل الشاعر المغربي عبد المالك البلغشي :

أُتْرَى الليلُ هادئاً وهو مايقُ
نأً ، يلقي طبيعة حُلُو درس
فصريح النهار في الليل إيماء
.. وأحلى الهوى ، وصالٌ بخلس
وطيورٌ تكلمت لغة اليب
ل ببطء ، تلدُّ كل نفس

وجدناه يورد عن إحساس مرهف ، وانفعال فياض ، فيعرض علينا
هدوء الليل ماثلاً فيما نرى ونسمع ، وفيما يبدو من حركات وسكنات (٢) .

* * *

(١) أنظر : المرجع السابق : ص ٥٨ .

(٢) أنظر مؤلفنا : الأدب العربي الحديث في المغرب الأقصى ص ٢٢٦ (مخطوط بجامعة
القاهرة ، ١٩٦٧ م) . وقارن بمجلة (رسالة المغرب : العدد ٤ ، السنة ٦ ، ديسمبر ١٩٤٧ م) .

ويتكىء النقاد في دراسة هذه الظاهرة على مباحث علم النفس ، التي تذهب إلى أن أحوال النفس ليست مثشابهة ، وإن كانت متلاحقة ، وليست ثمة حالة تشبه أخرى ، ويضربون لذلك مثلاً بالأسلاك الرقيقة التي تحكم بها (أقطار دوائر عجل الدراجات النارية أو غير النارية) ، فإنها إذا دارت ببطء استطاع الناظر أن يبصر الأسلاك عوداً عوداً ، واستطاع أن يحدد لونها فيما إذا كانت ملونة ، وإذا أسرع الدراجة ، لم تعد تر العين غير خط متوحد الملامح ، لأن العين تعجز عن المتابعة والتفرقة .

ولعل في قول ابن الرومي ، وكذلك في قول الشاعر الليبي رفيق المهدي ، خير تفسير لهذه النظرية ، فالشاعر الأول يرى جمال (وحيد المغنية) - من حيث المظهر والشكل - بأنه موحد المظهر ، ولكن تفاصيل ، وتحديد قسما هذا الجمال ، يصعب لأن العين لا تستطيع أن تكشف وأن ترى أكثر من المشاهد بهذه الحدة ، فالرؤية بصرية قائمة على المحسوس والواقع ، أما وراء الرؤية العينية ، فشيء يصعب تحديده ، ويعجز بيانه ، وذلك قوله :

يُسَهِّلُ الْقَوْلُ : لَهَا أَجْمَلُ الْأَشْيَاءِ

طَرًّا ، وَيَصْعَبُ .. التَّحْدِيدُ (١)

والشاعر الثاني يحدثنا عن (انفعاله المبدع) كيف يبني حقائق الجمال ، وكيف يرفرف القلب بين الجوانح في حالة من النشوة والإشراق ، فيقع (بالحدس) (٢) على المظهر الجمالي الموحد ، ولكنه لا يفتن بهذا المظهر العام ، فيظل يحوم في العوالم الباطنية ، ويستكنه عجايب اللا شعور ، عله أن يشق الجوى ، ويروى ظمأ النفس ، ويتقنع الغلة ، لأنه ولهان ، لا يهدأ له قرار ، ولا تسكن له حال ، إلا إذا صادفت انفعالاته عرائس هواها ، وقد قادته هذه الانفعالات إلى (وزن مبشك) غير الأوزان المأثورة ، هذا فضلا عن روعة الأثر الأدبي الذي اتحفنا به ، ألا وهو :

(١) غنارات ابن الرومي لكامل كيلاني .

(٢) أنظر : تعريفاً للحس عند برجسون في كتاب الدكتور زكريا إبراهيم (برجسون) .

كالنحلة في الروضة تعبت بالنوار

* * *

لايفتأ حيران كثير الجولان
بقتحم الأشواق إلى زهر البستان
لايبلغ ما يمكث مقدار الطيران
إن رفرف كالواقف، أوحوم، أوطار
كالنحلة في الروضة تعبت بالنوار

* * *

لايقنح بالورد ، ولا زهر النسرين
فيميل من السرو إلى شجر المرسين
كالظامئ يتلهف، وا ظمأ المسكين
لم يرو صدى الغلة من نطف الأزهار
كالنحلة في الروضة تعبت بالنوار

* * *

يتأثر كالزئبق إحساساً ، فيراع
فيطير إلى الحُسن ، فتُمْسكه الأضلاع
لايفتأ يلتذ بمختلف الأوجاع
قل : واهاً للشاعر ، من راه محيار
كالنحلة في الروضة تعبت بالنوار (١)

(١) أنظر : كتابنا (الشعر والشعراء في ليبيا) ص ٤٧ ، وأنظر : (تحقيقنا لديوان الشاعر) ص ١٤٩ .

الشعر الغنائى والعاطفة :

لما كنا بسبيل الحديث عن مادة الانفعال ، فإن الناقد البصير (١) يستطيع أن يتعرف على صدق الشعور والعاطفة أو زيفها ، وزيف الشعور والعاطفة يتضح فى نواحي كثيرة ، تلمسه أحياناً فى جمود الأسلوب ، وجفاف مائه ، وأنا فى وعورته وإغرابه ، وثالثة فى فقره الفكرى ، وتصنعه اللفظى.

والشعر الغنائى (٢) يكاد يكون فى جملته منبعثاً عن الأفق الوجدانى ، لأن منبعه الصحيح هو نفس الشاعر ، وسواء أثار الشاعر هذا الأفق الوجدانى فى تجربة شخصية (٣) محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس بصورة ودلالاته التى تستمد مقوماتها من معين الوجدان ، ومن أعذب أنغامه ، ولغاته القطرية فى فرحه وترحه ، أم نفذ الشاعر من خلال مشاعره الذاتية ، وتجربته الشخصية ، لمس مسائل الكون ، وقضايا المجتمع ، وأصول الوطنية والقوميات ، وجلال الطبيعة ، والقيم الإنسانية ، فلننا نرى أن هذه المشاعر ترأسل بين الأديب والقارئ ، ويتردد صداها فى مجال النفسين ، وقد ربط بينهما خيط من التعاطف ، فهما شقيقان بالعاطفة ، إلفان بالفكر ، وهكذا نعرف الأدباء والشعراء من خلال نتاجهم ، ونحمل أفكارهم ، وندافع عنهم ، أو نقف ضدهم .

وإذا كان (جيد - Gide) يذهب إلى أن الأصل فى التعاطف هو قوة الإيحاء والتصوير ، فحقبة قد يكون ذلك ، ولكن من أين للإيحاء بقوة الحياة ؟ ومن أين للتصوير بروعة الإشعاع ؟ لاشك أن مبعث ذلك هو العاطفة ، لأن من طبيعة العمل الفنى أن يوقظ الطاقة الحية فى أبعاده ، ومن هنا يختلف القاص والمسرحى والروائى عن الشاعر الوجدانى ، فى المجزئ القصصى والمسرحى والروائى اعتماد فى الدرجة الأولى على الموضوعية والتحليل ، والعنصر

(١) أنظر كتابنا : (النقد الأدبى الحديث فى المغرب العربى) ص ٢٠ .

(٢) أنظر : النقد الأدبى الحديث . لغنيمى هلال (الفصل الثانى : ص ٣٦٨) .

(٣) أنظر : الفصل الخاص بأنماط التجربة من هذا الكتاب : ص ٦١ .

العقلي ، وفي المجرى الشعري الغنائى اعتماد فى الدرجة الأولى على قوة الانفعال ،
والانفجار العاطفى .

ويترجم الدكتور غنيمى هلال عن (جيد) قوله ، ان قوة الشعر تتمثل فى
الإيحاء بالأفكار عن طريق التصوير ، لافى التصريح بالأفكار المجردة ، ولا فى
المبالغة فى وصفها ، ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لافى
تسمية ما تولده فى النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة
التعبير الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم ، والتجريد ،
وأبعد عن التصوير والتخصص » (١) .

ونستبين فى قوله : « ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة » نوعاً من
التحكم الذى يجانب الحقيقة والواقع ، كما نستبين نوعاً من قلب الحقائق
السيكولوجية ، فالعاطفة بحدورها الشعورية هى التى تولد التجربة ، ومن بعد
بذلك تبقى التجربة محتفظة بدفع العاطفة فتوحى بأطياف الجمال والفكر ، أو
يفتنورها فتطغى الأطياف ، وتبت خيط التعاطف بين الشاعر والقارئ .

ونستبين فى قوله : « إن هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية » نوعاً
من الغموض فى المقصد ، ولو فصل فيه القول ، لاتضح فكرته ، وإخاله
يذهب : إلى أن قيمة التعبير الفنية تضعف فى اتجاه واحد ، ألا وهو الارتباط
(بشعر المناسبات) ، لأنها حقيقة ، تترك المشاعر والأحاسيس أقرب إلى
التعميم والتجريد ، وأبعد عن التصوير . أما أن يرسل القول على إطلاقه ،
فليس ذلك من الانصاف فى شئ .

وهذا رأى فصلنا فيه القول منذ أكثر من خمسة عشر عاماً فى كتابنا (الشعر
والشعراء فى ليبيا) (٢) ، وفى كتابنا (اتجاهات الأدب الحديث فى المغرب

(١) اقتبسه فى كتابه السابق : 1. A. Gide :

anthologie de poésie française, préface P. x

(٢) أنظر : الفصل الخامس بأغراض الشعر : ص ٦١ .

العربي (١) ويشاركنا في هذا الرأي جمهرة من الأدباء والنقاد المحدثين :
لشفيق جبري (٢) وعبد الغني حسن (٣) وسامي الدهان (٤) ، وليس في ذلك
عيب مادامنا نرى فيه أنه استجابة لعاطفة خاصة أثارتها هذه المناسبة في نفس
الشاعر . ومن هنا كانت مدائح زهير بن أبي سلمى : شعراً .

-
- (١) أنظر : الفصل الخاص بالأغراض التقليدية : ص ٥٠٦ .
(٢) أنظر : أنا والشعر : ص ٤٧ .
(٣) أنظر : الشعر العربي في المهجر : ص ٩٥ .
(٤) أنظر : الأمير شبيب ارسلان : ص ١٥٢ .

الفصل الثاني

التجربة الشعرية

ماهية التجربة
التجربة الذاتية
التجربة الوطنية
التجربة الجمالية
خصائص التجربة
التجربة الاجتماعية
التجربة التاريخية
مع كليوباترة
التجربة الخيالية
التجربة الأسطورية
التجربة الاشتراكية
التجربة القومية
التجربة الإنسانية
التجربة الفكرية

ماهية التجربة

من التعاريف الكثيرة التي رسم بها الأدباء والنقاد صورة تقريبية للشعر . أنه عبارة عن صياغة فنية لتجربة بشرية ، فمادة الشعر إذن — على حد تعبير لاسل أبركرمبي — هي « التجربة الصادقة التي مرّ بها الشاعر ، وليس في الحياة كلها أمر يمكن أن تعتبره تجربة لها قيمتها الذاتية ، التي تعلق بها على سواها ، بل كل ما تقع عليه الحواس ، وكل ما يمسّ العاطفة ، وكل ما يتفعل به الأديب هو مادة فنه (١) » .

ولقد تخصم الشعراء والنقاد في تفسير مضمون (التجربة البشرية) أهى التجربة الشخصية البحتة التي تعتمل في نفس الشاعر أو الأديب ، ويدون عنها ما يحس به في قرارة نفسه ، ودخيلة فؤاده ، من مشاعر فردية خاصة على طريقة الرومانسيين (٢) ، فكأنها نسل بالعاطفة ، واعترافات بحقائق النفس ، وأسرار الكون ، يتناول منها الشاعر فيما يتناول لواعج الحب ، وحرقة الذات ، أو همسات الغربة والحنين ، أو لمسات الوطنية والجمال ، وما أجمل قول العباس بن الأحنف وهو يصور لواعجه وأشواقه :

أَزَيْنَ نساءَ العالمين أَجِيبِي
دُعَاءَ مَشُوقٍ بِالعِراقِ ، غَرِيبِ
كَتَبْتُ كِتَابِي ما أَقِيمُ حُرُوفَهُ
لشِدَّةِ إِعْوالِي ، وَطُولِ نَحِيبِي
أَخْطُ ، وَأَمْحُو ما خَطَطْتُ بِعَبْرَةٍ
تَسِيحَ على القُرطاسِ مَحَّ غُرُوبِ (٣)

(١) قواعد النقد الأدبي : ص ٢٦ بتصرف .

(٢) English literature modern, p. 193

(٣) ديوان ابن الأحنف : ص ٢١ .

وقول علال القاسى :

بينى وبينك أربعٌ ومفاوِزُ تنثى اللقاء
ما بين بحر مائج . . وبعيد صحراءٍ خلاء
يأليتنى لو أستطيع تكيف الجنى الصغير
فأعودَ مثلَ حمامة ، ولدىَّ أجنحةٌ تطير
أو أغندى كهباءٍ سرى إليك مع النسيم
وأمنُ خدكٍ خطسةً ، وأكونُ عندك كالقميم
لكننى ، أواه ! ما إن أستطيع تكيفاً
إنى أكاد لأجل بينك أن أموت تلهفاً (١)

وقول عبد المحيد بن جلون :

لم تعدُ فى القلب إلا ذكريات
صامتاتٌ جارحاتٌ موجعات
عهدُنا الحافل بالبهجة مات
عجباً !! مات البهاء المشرق
وانتهت قصتنا . . يا للختام ! (٢)

والحب عند هؤلاء الشعراء بدور أغلبه حول الألم واللهفة ، واجترار
الذكريات فهم لا ينظمونه استجابةً لمغن ، وإنما يغنون لأنفسهم ، مما فاضت به
جوانحهم من جوى ممض ، ودمع هتان ، وقد يمزجون ذلك بالطبيعة كقصيدة
(المساء) لتحليل مطران :

(١) مجلة السلام : العدد ٣ ، السنة ١ ، ديسمبر ١٩٣٣ م ص : ٤٥ .

(٢) ديوان براعم : ٦٢ .

شاكٍ إلى البحر اضطراباً خَوَاطِرِي
 فيجيبني بِرِياحِهِ .. الهَوَاجِءُ
 ثاوٍ على صخرٍ أَصَمٍّ ، ولِيتَ لي
 قلباً كهذِي الصَّخْرَةُ الصَّمَاءُ
 ينتابُها موجٌ كموجٍ . . مكارهِي
 ويفتُها كالسُّقْمِ في أَعْضَائِي
 والبحرُ خَفَّاقُ الجوانِبِ ضائِقُ
 كَمَدًا كَصَدْرِي سَاعَةَ الإِمْسَاكِ (١)

وكقصيدة (بَرَدَى) لخليل مردم :

مُكْنًا كَزَوْجِي حِمَامٍ نَاعِمِينَ ضُحَى
 هذِي تَزُقُّ ، وذا مستطعم شاح
 إذا تَلَّاحَمَ مِنْقَارَاهُمَا اخْتَلَجَا
 وامتدَّ عُنُقَانِ مِنْ عَطَشِي وَمُلْتَحَا
 وَرَفَرَا غِبْطَةً ، واهتزَّ رَأْسُهُمَا
 رَفْعًا وَخَفْضًا ، وَمِنْ نَاحٍ إِلَى نَاحٍ
 تَبَادَلَا الزُّقَّ مَعْسُولًا بِرَيْقِهِمَا
 وَمَا زَجَا بَيْنَ أَرْوَاحٍ وَأَرْوَاحٍ
 لَا يَشْبَعَانِ وَلَا يُرَوَّى غَلِيلُهُمَا
 وَالْعَذْبُ يُغْرَى بِإِفْرَاطٍ وَإِلْحَاقٍ
 تَحْزُّ فِي كِبْدِي الذِّكْرَى وَتَوَهْجُهَا
 وَرَبَّمَا فَجَرَجْتَ هَمِي وَأَتْرَاحِي (٢)

(١) ديوان الخليل : ١٤٥/١ .

(٢) ديوان مردم : ١٦٢ .

وكقصيدة (أغنية الكوخ) لمحمود حسن إسماعيل :

إِنْ رَأَيْتِ النُّورَ مَدْعُورَ الْخُطَى نَحْوَ الْمَغِيبِ
وَرَأَيْتِ الطَّيْرَ يَنْفَادَ لَأُورَادِ الْكُثِيبِ
وَرَأَيْتِ الْعِطْرَ نَعْسَانَ عَلَى الْإِيكَ الرُّطِيبِ
وَرَأَيْتِ النَّهْرَ سِرّاً ذَابَ فِي الصَّمْتِ الرَّهِيبِ
وَرَأَيْتِ الشَّمْسَ لَا شَمْسَ سِوَى طَيْبِ الْغُرُوبِ
وَرَأَيْتِ اللَّيْلَ قَدِيساً تَهَادَى لِلْغُيُوبِ
فَانْظُرِي تَهْوِئَةَ الْوَادِي ، وَنَادِي : يَا حَبِيبِي
تَشْرِقُ الدُّنْيَا ، وَيَنْدِي جَوْهَا مِنْ كُلِّ طَيْبِ
وَتَهْلُ الْفَرَحَةُ الْكُبْرَى عَلَى قَلْبِي الْكُثِيبِ
وَيَعُودُ الْأَمَلُ الْهَارِبَ لِي ، عَوْدَ الْغَرِيبِ (١)

* * *

أم هي التجربة الشخصية المنفتحة على الإنسانية ، بمعنى أن الشخص عندما يعاني هذه التجربة الذاتية ، فليس معنى ذلك أنها موثوقة بحال هذا الشاعر ، ومحكومة بمنطق عواطفه ، كلا . لأن القارئ يرى فيها أيضاً ذاته وعواطفه ، ويتجاوب معها ، وكأن صاحب التجربة لم يك يفكر في نفسه ، أو يكشف عن ذات فؤاده فحسب ، بل كان يعبر أيضاً عن تجربة الآخرين ، وينقلها بأمانة ودقة ، ومن ثم فإن هذه التجربة ذات نزعة إنسانية عامة .

* * *

أم هي التجربة الذاتية التي يتمثلها الشاعر ، وقد رآها ، أو سمعها على بساط الحياة ، فهو يستوحىها ، ويتحد بها عن طريق التعاطف ، ثم ينشرها عيراً وفكراً ، من بعد أن يهيء نفسه وجدانياً وفكرياً لاعتناق الموقف ،

والشعراء مختلفون في ذلك ، فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيل ، تعينه على ذلك ذاكرة قوية ، وخيال خلاق ، وبعضهم لا يجيد إلا في وصف ما عناه بنفسه .. « (١) » .

ونتساءل : هل لهذه التجربة ذات الطابع الذاتي صلة بالموضوعية ؟ يذهب الناقد الجمالي كروتشه : إلى أن التجربة الذاتية وإن صدرت عن وجدان خاص ، إلا أنها تحمل في نفس الوقت مقومات الموضوعية ، لأن الشاعر يجعل ذاته مصدر الموضوع ، فكأنه يحملها على كفه ، ويضعها أمام فكره ، ليسبر أغوارها ، ويقلب النظر في جوانبها ، « فتعبيره ذاتي في نشأته ، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره » (٢) ، وهذا التعبير الذي طالعه الشخص في مرآة نفسه ، ذاتي من ناحية أنه صور مشاعر صاحبه ، وموضوعي من ناحية أنه جعل ذاته موطن الموضوع ، ومحتوى المادة ، فكأنه شخص عاطفة الفرحة ، أو انفعال المرارة التي انعكست على نفسه من أدواء المجتمع ، ومن هذه التجارب الذاتية ، التجربة الوطنية ، والتجربة الجمالية .

التجربة الوطنية :

إن المدلول الجديد لكلمة وطن أصبح يعنى اليوم : الكيان الجغرافي القوي والسياسي الذي يولد فيه شعب ، ويتخذة مستقراً دائماً له ، يجتمع تحت رايته ، وترتبط أبنائه جملة من التقاليد والعواطف والعادات ، والأهداف والمصالح المشتركة .

والوطنية : هي حب هذا الوطن ، والشعور نحوه بارتباط روحي ، وهي نزعة اجتماعية تربط الفرد بالجماعة ، وتجعله يحبها ، ويفتخر بها ، ويعمل من أجلها ، ويضحى في سبيلها (٣) .

(١) Spender : The making of a poem, p. 57 - انتبسه غنيمي هلال .

كتابه السابق : ٣٩٢) .

(٢) B. croce : esthétique. p. 8 — 11

(٣) أنظر : كتابنا الاتجاهات الوطنية في الشعر الحديث : ٥ .

ومما لا شك فيه أن التجربة الشعرية في مجال الوطنية ، هي طهارة النفس ،
والشعر الوطني الصادق لا تنكر قيمته ، في تربية (المواطن) ، وذلك بما
يغرسه في النفوس من التحليق في سماء العواطف النبيلة .. إذ يهيب بالشعوب أن
تتمسك بالحرية والكرامة ، ويستحثها على النفور من الذل ، وإباء الضيم ،
ويجيب إليها الثورة على الاستعمار (١) ، ونستمع إلى الشاعر أحمد قنابة (٢) .
وهو يفتدى وطنه بالروح :

أفديك يا وطني ، ومثلك يُفندي
بالروح من شر الجهالة والعدا
إن لم أضنك ، وأقتحم فيك الردى
وطني ، فلستُ فتى على نهج الهدى
أي الساء تُظلني أي التراب يُقلني
أي النفوس تجلني إن ضاع تفكيرى سدى
أهوى رباك ، ولحن طيرك إن شدى
يستنهض رادى ، فيشجيه الصدى (٣)

وإلى الشاعر سليمان تريح (٤) وهو يصور (الحرية) التي يتشوق إليها
وطنه ، وقد اكتست تجربته بصدق الإحساس :

تلاشى ليل أوهامى ولاحتُ بنتُ أحلامي
عروس تسحر الدنيا بأضواء . . وأنسام
مشت من دُها سكرى فذب السكر في هامى

-
- (١) أنظر : كتابنا (الشعر والشعراء في ليبيا) ص ١١٦ ، وشراء الوطنية للرافعي : ٤ .
(٢) أنظر : ترجمته في كتابنا (الشعر والشعراء في ليبيا) ص ١٨٦ .
(٣) أنظر : كتابنا الإتيامات الوطنية : ص ٤٧٧ .
(٤) أنظر : ترجمته في كتابنا (الشعر والشعراء في ليبيا) ص ١٧٢ .

تمر وليس يبصرها سبوى المتبرقع السامى
تراءت فى مخيلتي فكانت سرَّ إلهامى
وقربت بين أضلاعى فكانت روح إقدامى
هى (الحرية المثلى).. لمن لوصالها ظامى (١)

وللى الشاعر أبى القاسم سعد الله (٢) ، وهو يسجل انطلاقة العملاق
العربى على أرض الجزائر ليلة فاتح نوفمبر ١٩٦٤ ، بعد يأس وبعد طول
الانتظار :

كان حلماً واختاراً
كان لحناً فى السنين
كان شوقاً فى الصدور
أن نرى الأرض تشور
أرضنا بالذات ، أرض الوادعين
أرضنا البكرى بأفيون الولاء
أرضنا المغلولة الأعناق من قرن مضى
كان شوقاً ، كان لحناً ، كان حلماً
أن نرى الأرض تشور
أن نرى الأفىون ناراً فى العيون
غير أن الليلة الغراء شفت عن بطوله
والنداء الحر قد هزَّ الرجولة
والشتاء السادر المغرور قد عاد ضرام

(١) أنظر : كتابنا لإبحاحات الوطنية : ٤٨٢ .

(٢) شاعر جزائرى . أنظر ترجمة له فى كتابنا : الأدب الجزائرى الحديث .

والولاء الوافر المخدور قد عاد انتقام (١)

وإلى الشاعر أبي القاسم خمار (٢) أحد أبناء الجزائر الذين ناصرُوا الثورة
الجزائرية في مختلف أطوارها ، وغدوها بقصائدهم ، وأشادوا ، بمفاخر
الشعب الجزائري وأهابوا به أن ينهض ليتبوأ مكانته اللائقة :

ياساحة اللهب المقدس زلزلني دنيا بطاحي
واستلهمني ثاراتنا الحمراء من ساحٍ لساحي
إناهنا .. من غضبة الأوراس ، من قمم الكفاح
من قبلة الشهداء .. من قلب الملاحم والجراح (٣)

وإلى الشاعر محمد الأخضر السائمي (٤) يصور مصرع أحد المكافحين
برصاص الفرنسيين :

أخي صرّع الغداة مجاهدا
من أخي ؟
ابن الجزائر والخلود
أخي ترك الحياة مكافحاً (٥)

وإلى هذه الأنشودة التي رسمها يراع الشاعر صالح خرفي (٦) :

بين الروابي الغافية

(١) ديوان : ناثر وحب : ٣٢ .

(٢) أنظر : ترجمة له في كتابنا : الأدب الجزائري الحديث .

(٣) ديوان : أوراق : ٦٥ .

(٤) أنظر : ترجمته بالمرجع قبله .

(٥) ديوان : ألوان من الجزائر : ٧٢ .

(٦) أنظر : ترجمة بالمرجع قبله .

في سفح (أطلسنا) الجيب

سهرت عيون دامية
تقفز خطا شبح غريب

تلك العيون : أيا أخى عربية سهرت لنا
وخطا الغريب دخيلة جاءت تمزق أرضنا

فارفع ندائك للسماء
أحرارنا في الأطلس

إننا فداهم بالدماء
فوق الصعيد الأقدس(١)

التجربة الجمالية :

تعددت نوافذ الجمال ، فهو في الخير والحق والمعرفة ، وهو في السماء والكون والطبيعة ، وهو في الطفولة والمرأة ، والشيوخوخة ، بل هو في كل شيء « وكأن الله حين يبدع الجميل يرسل في دمه مع الذرة الإنسانية ذرة من مادة الكواكب هي سرعته وجاذبيته »(٢) وإذا كان شاعر كائنيس المقدسي قد استهدى الجمال المطلق الذي يمنح من الخير والروح ، ويستمد منه كل فنان وحيه ، كما في قوله :

سرّ الجمال الأزلي الذي يرى ، ولكن ليس بالأبصار
منه استمدّ الوحي كل نبيّ منه جرت بدائع الأشعار
منه ينال الزهر نشر الشدا والحب بأس القاهرة الجبار

(١) ديوان : أطلس المعجزات : ١٩٧ .

(٢) رسائل الأحزان للرافعي : ١٢٩ ، ط الهلال ١٩٢٤ م.

الحسن نور خلف ستر عدا تتشعّ منه سائر الأنوار
وقلّما يراه إلا الأولى أنظارهم تخترق الأستار
أعراضه تغنى ولكنّا جوهره باق مدى الأدهار (١)

فإن شاعراً كابن الرومي يرى الجمال في شيء قد يبدو تافهاً ، أوقليل
القيمة ، كما في قوله :

مأنس لا أنسى خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك اللحم بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في لجة الماء يلتقي فيه بالحجر (٢)

وهذه التجارب الهينة ، لا يغض من قيمتها أنها قليلة الشأن ، متى استطاع
الشاعر أن يضفي عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية ما تنفذ به إلى
ما فيه من معانٍ جمالية أو إنسانية .

وإذا كان شاعر كـ محمد الجيار يرى في الحب أنه رسالة سماوية ، وأنه
خرج به من العالم المادي إلى عالم الصوفية ، كما في قوله :

أنا عاشق بحراً خفياً لا يسرى قلبي له شط ، فأيّن الثاني؟
أنا عاشق أفقاً بعيداً غامضاً بحر السنا فيه بلا شطآن
الحب جرّدى فصرت حقيقة نصغى لقلب الكون في إمعان
أحببت أعدائي بعطف لاهف وسموت عن حقد وعن أضغان
ما الحب نخلواً من رسالة شاعر قدسية لرعاية الأوطان (٣)

(١) مجلة الرياض ، السنة ٣ ، العدد ١ ، ص ١٢ .

(٢) ديوان ابن الرومي (جمع كيلاني) : ٣٤١/٣ .

(٣) مجلة الأدب ، السنة ٨ ، ١٠ ، ص ٤٤ .

فإن التجربة الجمالية في الحب عند شاعر كراشد الزبير يراها في العيون :

لعينيك أغزلُ ضوءَ القمر
وأهدى الندى رقيق الزهر
وأصنع من نجمة كأس عطر
بحافاته يستحم السحر
وأرشف من وردة . . ريقها
لانعش في الصدر حلماً خطر (١)

والتجربة الجمالية في الحب عند شاعر كـمحمد بنـخار يراها في الشعر الجميل ،
بل في كل شيء .

إليك يا حبيبتى
إليك يا حقيقة .
كشعرلك الجميل
حقيقةً جميل .
كأنه أشعة الأصيل
إلى عيونك التى أسميتها البحيرة
عيونك الخضراء .. يا حبيبتى
وكل شيء فيك .
يشير ألف غيره (٢)

أما التجربة الجمالية عند شاعر كالشاذلي فهى في الخلق الفنى ، وميله

(١) ديوان : أنفاس الريح : ١١ .

(٢) ديوان ، ربيع الجريح : ٢١ .

للتثقيف الشعري وتضافحنا هذه الأناقة في جل شعره انظر إلى (جنته الضائعة) :

أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير

.....

أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير
نبني فتهدمها الرياح فلا نضج ولا نشور
ونعود نضحك للمروج وللزنايق والغدير (١)

بينما نرى التجربة الجمالية عن شاعر كفؤاد كامل تتجلى في الفن الذي هو مورد الحب والنور:

إنما الفن مورد الحب والنور ، شهي الأمواء ؛ عذب البورود
إنما الفن أيكة عاش فيها بلبل القلب بين ناي ، وعود
إنما الفن دوحة في ذراها كل ماشئت من جنى وورود (٢)

بينما نرى التجربة الجمالية عند شاعر كعبد المعطي حجازي هي خلق وابداع وسحر وجمال :

إن يكن في الأرض سحر أو جمال فهو للفنان في الدنيا سنه
أو يكن في الحب شوق أو ملال فهو للفنان للحب صده
أو يكن للشمس نور أو جلال فهو للفنان مشكاة الحياه
ذلك الفنان وحى منزل أنطق الصامت ، بل أحيا الموات (٣)

(١) ديوان الشابي : ٢٢٩ .

(٢) مجلة الأديب : السنة ٧ ، العدد ٧ ، ص ٣٩ .

(٣) مجلة الرسالة : السنة ٩ ، العدد ١ ، ص ١٢٩ .

خصائص التجربة :

وبحثنا الناقد سيد قطب عن: خصائص التجربة الأدبية ، فيقول : إن التجربة في الأدب تبقى أبداً محتفظة بجديتها وحرارتها ، تنفعل لها نفس القارئ ، كلما استعيدت أو استعبد وصفها ، لأنها عادة حية مؤثرة على الدوام .

ومهمة الأدب الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية - وهي غير التجارب العلمية - وأن يصف جزئياتها ، ويسجل الانفعالات التي صاحبها نفس من عاناها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التي صاحبها الانفعال ، وكلما كان دقيقاً في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس .. كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الأدبي ، وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستثارة المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الأدبي - في هذه الحالة - لم يستأثر بتجاربه الشعورية ، ولم ينغزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر في عمله ، والقارئ له ، يتابعه فيها خطوة خطوة ، ويتفعل معه بها أولاً فأول ، ويتحرك خياله ، ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ، فإذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة أو شريك لصاحبها على الأقل (١) .

* * *

أما أن يفتعل الأديب أو الشاعر أو الناقد : التجربة ، ويتكلفها ، فإنه لاشك سيبوء بالفشل ، ولن يفهم السر العميق من التجربة ، ولن يقدم لنا أبعاد العمل الفني . وينقل لنا مشاهداته ، وتأثيراته الوجدانية - كما ينبغي أن تكون - لأنه لم يحاول أن يخضع نفسه للتجربة التي يمر بها الأديب الخلاق عادة ، وأن يتذوقها ، وكأنها حقيقة عاناها ، بحيث يدجننا في خاطره المبدع ، ويوقع لنا على موسيقى نفسه الشفافة (٢) .

(١) النقد الأدبي : ص ٥٤ .

(٢) An introduction to Aesthetics p. 75 .

« وتذوقنا للأعمال الأدبية ، ليس سوى تنظيم لإدراكنا ، لهذه الأعمال ، داخل حالات (استاطيفية) نحملها في مجالنا النفسى ، وإذا كانت عملية التنظيم تبدو فى حالة الفهم العلمى أوضح منها فى حالة التذوق الفنى ، فما ذلك إلا لأن المؤلف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد أو الحسن ، فى حين أن العمل الفنى إذا كان يقدم بعض هذه التصورات ، فهو يقدم إلى جانبها صوراً وأحداثاً وضروباً من الإيقاع ، وضروباً من التعبير ، والأحاسيس والعواطف المختلفة ، وهذه تعتبر غامضة بالنسبة للتصورات ، وتلقاها يعتبر غامضاً إذا قيس بتلقى التصورات (١) .

ويرفدنا لاسل أبر كرومبى بوثيقة فى هذا الاتجاه ، حيث يقول : إن الأدب — أياً كانت مناحيه وأوضاعه ، — لابد أن يكون صلة ، والصلة وليدة التجربة ، وحيث لا تكون صلة لا يكون أدب . والفن ، أو العمل الأدبى هو الصلة التى تحدث بين المؤلف والقارئ أو المستمع ، إذن فإن ما نعينه بفن الأدب هو نوع الصلة التى ينشئها هذا الفن (٢) ، فإذا قرأنا قصيدة أحمد البقالى ، وهو يتحدث على لسان أحد الفدائيين. المغاربة مصوراً لحظاته الأخيرة ، وهو يدلف إلى المقصلة :

يا أمتا : ودّعيني .. إني غداً سوف أعدم !
غداً سأخرجُ فى الفجر ، للقضاء المحتم
سيعدمونى ، لأننى أبيتُ أن أنكلم
لأننى شئت ألا أعيش عبداً مذمماً
لأننى شئت ألا أعيش نهيباً مقسم

* * *

غداً سيسلطنى السجن فى كسائى المرقم
إلى يد جلادى الذى ليس .. يرحم

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى : ص ١٥٨ .

(٢) قواعد النقد الأدبى : ص ١٨ .

وسوف يبتتر رَأْسِي بِحَدِّ سَيْفٍ مُثَلَّمٍ

وسوف يفصلها عن جسمي .. ولن أنالَم (١)

أو قصيدة إيليا أبي ماضي (المساء) :

السُّحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكُضَ الْخَائِفِينَ

وَالشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفَرَاءَ عَاصِبَةِ الْجَبِينِ

وَالْبَحْرُ سَاجٍ ، صَامِتٌ ، فِيهِ خَشُوعُ الزَّاهِدِينَ

لَكِنَّا عَيْنَاكَ نَائِهَتَانِ فِي الْأَفْقِ الْبَعِيدِ

سلمى : بماذا تُفكرين ؟

سلمى : بماذا تحلِّمين (٢) ؟

أوقصيدة نازك الملائكة (ذكريات) :

كَانَ لَيْلٌ ، كَانَتْ الْأَنْجُمُ تُغْرَا لَا يُحِلُّ

كَانَ فِي رُوحِي شَيْءٌ صَاغَهُ الصَّبْتُ الْمَمْلُ

كَانَ فِي حَسِّي تَخْدِيرٌ ، وَوَعْيٌ مُضْمَحَلُّ

كَانَ فِي اللَّيْلِ جُمُودٌ .. لَا يُطَاقُ

كَانَتْ الظُّلْمَةُ أَسْرَارٌ .. تُسْرَقُ

كُنْتُ وَحْدِي ، لَمْ يَكُنْ يَتَّبِعْ خَطْوِي غَيْرُ ظِلِّي

أَنَا وَحْدِي ، أَنَا وَاللَّيْلُ الشَّتَائِيُّ وَظِلِّي

* * *

لَمْ أَكُنْ أَحْلُمُ ، لَكِنْ كَانَ فِي عَيْنِي شَيْءٌ

لَمْ أَكُنْ أَبْصُرُ ، لَكِنْ كَانَ فِي رُوحِي ضَوْءٌ

(١) من شعره تحت الطبع .

(٢) إيليا حياته وشعره لزهير ميرزا : ٧٧٤ .

لم أكن أبكى ، ولكن كان فى نفسى نوؤ
مرّ بي تذكّار شئ ... لأُحسد
بعض شئ ماله قبل ... وبعده
ربما كان خيالاً صاغه فكرى ولى
وتلفّت ، ولكن لم أقابل غير ظلى (١) !

إذا قرأنا هذه القصائد أحسنا بأن ثمة صلة تشدنا إلى هؤلاء الشعراء ،
فى القصيدة الأولى نسير مع الشاعر لنرى الحاتمة التى آلت إليها حياة هذا
الفدائى ، ونشاطه شعوره ، ونفعل انفعالة الوطنية ، فنشجب كل
ظلم واستبداد .

وفى القصيدة الثانية نستجيب لدعوة الشاعر فى الإقبال على الحياة ،
والإيمان بالمستقبل والوقوف فى وجه بعض الثورات التى تشتمل فى نفوسنا
فتملؤها بالحزن والتشاؤم ، لأنه بعد أن رسم فى مطلع القصيدة - كما رأينا -
جواً من الطبيعة القائمة الحزينة ، وقدم إلينا نفسه أوشخصية (سلمى) ،
وهى فى حالة من الحيرة والظلام ، أخذ يسرى عنها أساها فى المقاطع
التالية بقوله :

فدعى الكآبة والأسى ، واسترجعى مرح الفتاة
فقد كان وجهك فى الضحى مثل الضحى مُتهلاً
فيه البشاشة والبهاء
ليكن كذلك فى المساء

وفى القصيدة الثالثة نذهب مع الشاعرة فى رحلة باطنية نفوس فيها إلى
أعماق النفس ، لنستمع إلى وجيب القلب ، وخفقات العاطفة ، وتهويمات
اللاشعور .

* * *

من هذا نرى أن صدق التجربة يترتب عليه الصدق الفنى ، وهو صدق الإحساس والشعور ، ويترتب عليه مدى عمق التأثير بالمشكل الذى يشعرون بالاستغراق التام فى التجربة الخاصة ، والصدق الانفعالى كما يراه الشاعر ، لا كما يراه غيره .

قال ألفرد ديه موسيه رداً على من يلومه فى العشق : « إنه أنا الذى أحب » ، وهذه الجملة تحتوى على معان كثيرة ، أى أنه هو الذى يتذوق العشق ، وإنه يعشق بشعوره ، لا بشعور غيره ، وأنه هو المسئول عن تلك التجربة (١) .

من أبعاد التجربة :

وثمة أبعاد للتجربة غير التجربة الشخصية والوطنية والجمالية التى تنضح من داخل الإنسان ، فهناك التجارب التى تفد من خارج نفسه ، وقد اختلف فى تحديدها ، ولكنها على أى حال تمتد لتمثل :

١ - التجربة الاجتماعية :

وهى التجربة التى يستقى الأديب عناصرها من مجتمعه وبيئته المحلية ، أو من المجتمع الإنسانى ، فيلاحظها أو يسمعها أو يقرأها ، أو يراها ، وهوى هذا يعتمد خياله فى تصوير الواقع ، وتجسيد أدوائه ، وأدواء المجتمع ، وعمله كثيرة متعددة ، وهنا تتفاوت مقادير الأدباء فى القدرة على المعاشة والتصوير ، ومن صور التجربة الاجتماعية الحية ، قصيدة الشاعر الليبى على صدق (زوجة الأخ) وفيها يصور حال فتاة اختطف الموت أبويها فلجأت إلى دار أخيها ، ولكن زوجة هذا الأخ لم تحسن معاملتها ، بل أذاقتها الأمرين ؛ فذهبت إلى أخيها تبثه آلامها ، وذات نفسها ، وقد لاذت بالستر والحذر :

وتسللت كاللص تحمل بين شذقيها الشكاة

لشقيقتها فوق الحصير

(١) اقتبسه أحد أمين فى كتابه (النقد الأدبى) : ص ٩٤ .

تروى فظائع زوجته
تلك التى تهوى عليها بالعصا
وتسومها سوء العذاب
فى غيبته
تلك التى لم تعطها خبز الصباح
وهى التى حبست وعاء السكر القانى الصغير
لتنظر قهوتها مريرة
وتروح تشكو زوجته
فى صوتها المهموس مثل الحشرة
وتقول : لن أبقى ببيتك : يا أخى
إنى عييت ، أخى ، عييت
* * *

من زوجتك
من ضربها لى
من غسل أثواب لها لانتتهى
من مسح ذياك البلاط
إنى عييت ، أخى ، عييت من الحياة
* * *

حتى المنام حرمة
فى بيتكم
قد غاب وجه أبى وأمى الغالية
وتقول فى صوت تكسره الدموع :

لا، لا أريد العيش عندك. يا أخى .: (١)

وقصيدة الشاعر المغربي محمد الحلوى (المعذبون في الأرض) (٢) :

مَنْ هَؤُلَاءِ ؟ يُلْفُهُمْ جُنْحُ الدُّجَى

غَرَّتْنِي ، عَرَايَا ، فَوْقَ أَرَصْفَةِ الدَّرُوبِ

جُنُثًا هَزِيلَاتٍ عَلَى بُسْطِ التُّرَا

ب ، تَتَنُّ مِنْ فَرْطِ التَّعَاسَةِ وَاللُّغُوبِ

التَّلَجُّ يُلْحِقُهَا غَطَاءُ مُرْعِشَا

وَالْأَرْضُ تَفْتِكُ بِالْمَفَاصِلِ وَالْجُنُوبِ

وَالْجَنُوعُ مَوْتُ مُبْطِئٍ يَمْشِي بِهَا

لِلْقَبْرِ أَشْبَاحًا تُشِيعُهَا الْكَرُوبُ (٣)

(وهيا كل في الطريق) لعل الرقيعى :

فِي اللَّيْلِ تَحْمِيهِمْ كَهُوفِ

مِثْلَ الْمَقَابِرِ قَاتِمَاتٍ لِأَضْيَاءِ

الْكَلِّ يَصْرُخُ فِي عِيَاءِ

الطِّفْلِ وَالْبِنْتِ الصَّغِيرَةِ وَالرَّضِيعِ

يَا لِلزَّمَانِ ! وَقَسْوَةِ الْأَلَمِ الْفَظِيعِ !

حَتَّى الرَّضِيعِ !

لَا أُمَّ تَزْجِيهِ الْحَلِيبِ وَلَا الْغَدَاءِ

يَا لِلْأَسَى ، وَلَكُمْ يَرِيعُ !

(١) من شعره تحت الطبع .

(٢) وقرئتها (واسح الأحذية) .

(٣) ديوان الحلوى : ٥٩ .

نضبت حلق الثدى من فيض الندى
والبنت والطفل الصغير تصايحا
أواه ! من عنت المواجه والشقاء
والأم تجهش بالبكاء
حيرى تحديق في متاهات الفضاء
أين الغذاء
أواه ! هل مات الرجاء
لأمن يُجيب لها دعاء
لاشيء يرحم غير أنات الصدى :
أين الغذاء (١) ؟

أوقصيدة : محمد الطنجاوى (المشعوز) :

وتقلص الشيخ الوقور
والعين تحدج ..
والرموش ..
وشعيرات نشيرة
في الصّدغ
شهباء صغيرة !!
وأنا مل
مقبوضة
مبسوطة
وحسيرة

(١) من شعره تحت الطبع .

وتحرّكت شفّته

فى شبه ابتهاال :

هاتوا الموائد بالثريد

الجن يصرخ :

الثريد !! (١)

وقصيدة : محمد عبد الرحمن الأسقى (الأجيرة) :

لُعنت تك الكنوز

من حزير وذخيرة

نَسَجَت مِنّى أجيرة

أقطع العمر أئيمة

فى كهوف من قلّارة

سلبتني ما تُسميه : الكرامة

- فى بلادى - وطهارة (٢)

وقصيدة عمر الدسوقي (آهة عانس) :

نظرت إلى المرأة ، ثم تنهّدت يأساً ، وقالت فى حديث ضارع :

رباه ، أين محاسنى ومفساتنى ونضارة الورد الشذى اليناع

وجهى الصبوح بدت غضون جبينه مربت عليه خطا الزمان الفاجع

جبيدى ترهل جلده وتغضنت إشراقة الخد الأسيل الناصع

رباه ! هل غاض الشباب وحسنه ومضى ، وليس مدى الزمان يراجع (٣)

(١) دعوة الحق : المجلد ٣ ، السنة ٢ ، ديسمبر ١٩٥٨ م : ص ٥٤ .

(٢) رسالة الأديب : المجلد ٦ ، السنة ١ ، يولية ١٩٥٨ م : ص ٣٢ .

(٣) من شعره تحت الطبع .

وقصيدة شاكر السياب (الموسم العمياء) ويقدمها لنا جليل كمال الدين بأنها :
أكثر من مأساة اجتماعية ، فنحن نلمس فيها أبعاد التجربة الوطنية والقومية
والإنسانية إلى جانب البعد الاجتماعي .

يقول : نحن مدعوون لإبراز البعد الوطني والقومي والاجتماعي لهذه
القصيدة ، لقد قتل والد الفتاة — التي ستكون من بعدئذ موسماً — على البيدر
متهماً بسرقة الإقطاعي ، حيث كان والدها فلاحاً جائعاً ، ربما سرق حقاً ،
لأنه جائع .. الموسم تدفع بعد ذلك الثمن الباهظ ، بل هي تدفع جق ثمن
زيت المصباح في غرفتها — مع أنها ضريرة ، ومع أن الزيت في العراق يطفو
من كامل جسمه ، أو أن العراق يسبح في بحيرة زيت ينهبها المستعمرون ،
وأحذية جنود الاحتلال لم تدنس أرض العراق فقط ، بل دنست حتى
الأعراض ، فظهر جيل من البغايا المغتصابات في بعض المدن...

ويتساءل الشاعر عن الموسم العمياء ، لم تستباح ؟ لا يجد حلاً ، فيثور
على الأبحاد القديمة باسم الواقع الدليل . من المستول عن هذا الوضع ، وعن
نتائج ؟ ويلمح الشاعر إليه : إنه الإقطاع والاستعمار الذي يستغل الجميع (١)

كل الرجال ، وأهل قريتها ، أليسوا طيبين ؟
كانوا جوعاً — مثلها هي أو أبيها — بانسين
هم مثلها — وهم الرجال — ومثل آلاف البغايا
بالخبز والأطمار يؤتجرون ، والجسد المهين
هو كل ما يملكون ، هم الخطاة بلا خطايا
وهم السكارى بالشور كهؤلاء الفاجرين بلا فجور
الشاربين — كمن تضاجع نفسها — ثمن العشاء
الدافين خروق بالية الجوارب في الحذاء

يتساومون مع البغايا في العشي على الأجور
ليوفروا ثمن الفطور (١)

وقصيدة الشاعر الجزائري محمد العيد (ناعس) تتفق مع قصيدة
الحليوى السابقة في الاتجاه العام ، وإن امتازت الأولى بالتعميم ، واتساع
الصورة ، وتعدد جوانبها ، على حين قصرها الشاعر الثاني على جانب واحد ،
هو هذا (الناعس الناعس) :

بَدَا لعيني ناعس ناعس
على الثرى في الصُّبح بالى الثياب
جَآث على الرِّجلين ، حائى الحشَا
والظَّهر هاوى الجسم ، ذاوى الشباب
فَهَاج من حُزْنِي ، ومن كُوعِي
كما يهبج النار عودُ الثقاب (٢)

ومن هذا القبيل (نموذج البخيل) عند مولير (٣) ، ونموذج الشخص
الآثم في سلوكه حين يخلص في حبه ، وكان أول من وليج هذا الباب
فيكتور هوجو في مسرحيته .. (Marion Delorme) ، ثم قفى على إثره
الكاتب النابغة الاسكندر دumas الابن (١٨٢٤ - ١٨٩٥) في قصته
(غادة الكاميليا) ، وهذه القصة وان كانت تعكس في جوهرها المظهر
الرومانسى بكافة أبعاده ، إلا أنها تنسم بكثير من الواقعية ، لما تعكسه
من عادات وتقاليد ، وتصوير لجوانب المجتمع الفرنسى في أغواره الفاسدة
الأيمة .

والشعر الغنائى الرومانسى يفيض « بنماذج كثيرة للبغايا تستثير العطف ،

(١) ديوان أنشودة المطر : ٢١٥ .

(٢) ديوان العيد : ٢٨ .

(٣) أنظر كتابنا : نموذج البخيل في الأدبين العربى والفرنسى .

لأنهن سقطن ضحايا البؤس والفاقة ، وهاهو ذا ألفريد ديه موسيه يصف
بؤس واحدة منهن ، فيقول : أيها الفقر ! إنما أنت البغي ! أنت الذى دفعت
إلى هذا الشرير تلك الطفلة .. انظر ، لقد أقامت الصلاة قبل نومها هذا
المساء ؟ إلى من توجهت فى تضرعها ؟ لقد توجهت إلى الإله العظيم ! وها
هى ذى ، وهى تحت كابوس العار فى هذا الموطن المزرى ، وفى سرير الضعة ،
تقدم لأمها حين تعود إلى مسكنها ، ما كسبته هناك (١) .. » .

ويذهب غنيمي هلال إلى أن هذا التيار قد سرى من الأدب الرومانسى
الغربى إلى أدبنا الحديث (٢) ، ولاندرى لماذا وفد إلينا من الأدب الغربى ،
والدين الإسلامى قد تطرق إلى تقديم صور من ضحايا المجتمع ، ومنها
صورة (البغي) فهو لا يسارع إلى إقامة الحد عليها اعتباراً ، وهو لا يقيم
الحد إلا فى آخر مرحلة من المراحل ويصحبه بكثير من الشفقة والحنان ،
ولكنه فى الوقت نفسه يصب جام عذابه على هذا المتذنب الذى حمل إفك
العدوان على هذه الضحية ، ومن هذه القاعدة ، نستطيع أن نقول إن
شعراءنا طرّقوا هذا الاتجاه فى صورة فيها كثير من المسامحة ، والعطف
والرثاء ، وخلعوا عليه أيضاً من الشعور الانسانى .

فهم يعالجون مشكلة البغاء بصورة جديدة ، ويلقون أحكاماً لا يقرها
العرف الاجتماعى المحافظ ، فالبغى عندهم ضحية مظلومة ، وكل من
يأتىها ناهب سارق ، وهم يعطفون عليها ، ويشاركونها آلامها ، وتصور
هذا قصيدة (ابنة الليل) لعبد الكريم التوائى ، وقصيدة (الراقصة) ،
لعبد المحيد بن جلون (٣) ، وقصيدة (دمعة بغى) (٤) لمحمود حسن اسماعيل ،

(١) A. de. musset : Ralla, dans : Poésies Nouvelles, éd. (١)
Garnier p. 6 — 7. 1

(٢) اقتبس غنيمي هلال فى كتابه : الأدب المقارن : ٣٠٥ .

(٣) المرجع السابق : ص ٣٠٦ .

(٤) أنظر مؤلفاً : الأدب المغربى الحديث : ص ٥٨٣ .

(٥) أنظر مجلة أبوالو ، السنة ١ ، ص ٨٧٥ .

وقصيدة (الهيكمل المستباح) (١) لصالح جودت ؛ وقصيدة (العاهرة) لعلال الفاسى ، وفيها يقص قصة فتاة خدعها شاب بمسول الكلام ، فأسلمت له نفسها ، ثم تخلى عنها ، فهربت من بيتها تحمل عارها ، ولم تجد أمامها غير طريق الرذيلة ، والشاعر فى قصته مألوم لما وصلت إليه حالها ، تأثر على تجار الرقيق ، وفى نهاية القطعة يطلب لها الرحمة والغفران من رب السماء :

جعلوها كرقيق مالها
حرمة حتى لدى خلائها
رب رحماك لها بئسة
عبدت للشر من إخوانها
رب رحماك لها زاهرة
دُعيت بالمس من خوانها (٢)

ولم يقصد هؤلاء الشعراء قط إلى مساندة الإثم أو الدعوة إلى للفجور، وإنما قصدوا إلى تنبيه المجتمع لتلافى مثل هذه الأخطاء التى انحدر بسببها هؤلاء النسوة والفتيات إلى هوة العار ، كما قصدوا إلى استنكار النظم الظالمة فى المجتمع (٣) .

٢ - التجربة التاريخية :

وهى التجربة التى يستمد الأديب عناصرها من التاريخ ، والتاريخ سجل حافل بالأحداث ، وديوان موج بأخبار الأمم والشعوب ، يطوى بين دفتيه الماضى القريب والبعيد ، وللأديب أن ينشر أى صفحة من صفحاته، يحس فيها

(١) المصدر السابق : السنة ٢ ، ص ٤٧٩ .

(٢) أنظر مؤلفنا : الأدب العربى الحديث من خلال الصحافة : ص ٥٦٤ .

(٣) أنظر الرومانتيكية لفنيمى هلال (الفصل الأول من الباب الأول) .

حياة أو نفعاً أو استنهاضاً أو عبرة ، ولا تهم في التجربة شخصية بطلها ، لأنها خرجت من حيز التخصيص إلى التعميم ، ويجود هذا اللون في المسرحية والقصة (١) والنماذج الإنسانية منها بصفة عامة ، أكثر مما يجود في القصيدة الغنائية ، لأن الأديب في المسرحية أو القصة يحمل به أن يتقيد بروح التاريخ ونصوصه ، أما في الشعر الغنائي فهو لا يتقيد كثيراً بحرفيه التاريخ ، وإنما يجوز له أن يحور ويتخيل ما ليس في واقع التاريخ.

والأديب في كلا التيارين مطالب بالمحافظة على جوهر الفكرة ، حيث أن القيمة الإنسانية لا تتغير بتغير الزمن والتاريخ.

وهنا لابد للأديب من تفهم المقومات الواقعية : من التزام جانب الحياة ، والتقيد بأوامر الموضوعية ، ورفض الإلهام لأنه يعوق مجرى التفكير الحر للوصول إلى استكناه الحقائق والكشف عن العوامل الفعالة التي تعمل في المجتمع حسناً وقبحاً ، حتى ولو صادمت مشاعر الناس ، ولا يشترط في الحقيقة الواقعية أن تكون واقعة بالفعل ، بل يكفي أن تكون لها نظائر وأشباه في ميدان الحياة .

وهذه الدعوة التي اعتنقها رواد هذا المذهب وعلى رأسهم (بلزاك) لا تقتصر على الجانب التصويري للمجتمع ، وإنما تمتد إلى مشاهدته المختلفة ، بحيث يعالج الأديب أهدافاً خلقية أو اجتماعية أو وطنية أو دينية ، ويمزق برقع النفاق الاجتماعي ويهتك السر عن خفايا النفوس البشرية باعتبارها نماذج ، لاعلى أنها أفراد من غير تخرج ولا مراعاة .

أغراض التجربة التاريخية :

ومن هذا نرى أن التجربة التاريخية تسير في اتجاه مخالف لاتجاه الواقعية فهي تعتمد التاريخ وتفاصيله ، وتمده بزيادة من العواطف الخاصة ، والتقاليد الموروثة ، وهي تعتمد الإلهام إلى جانب الحقيقة ، ولكنها في النهاية ترى إلى

(١) أنظر كتابنا : نموذج البخيل في الأدبين العربي والفرنسي .

غرض : أخلاقي ، أو اجتماعي ، أو سياسي ، أو وطني ، أو ديني ،
أو حضاري ، أو بطولي .

فشاعر كشوقي في ملحمة (الأندلس الجديدة) ، تلك القصيدة التي نظمها
عندما سقطت (أدرنة) في يد البلغار سنة ١٩١٢ ، يخوض تجربة تاريخية
بطريق التداعي والترابط ، فهناك الأندلس الأصيلية ، قد باتت في خبر
كان ، وغدونا نقول (الفردوس المفقود) ، ومن ثم فالشاعر يخشى على
(أدرنة) أن تضيع كما ضاعت الأندلس ، ولذلك فهو يركز على الجانب
الأخلاقي التعليمي ، لأنه أسس الفضائل ويذكر بهذا الضياع فيقول :

يا أخت أندلس عليك سلام هوت الخلافة عنك والإسلام
إلى أن يقول :

أبقى الممالك : ما المعارف أسه	والعدل فيه حائط ودعام
فإذا جرى رشداً ويمنأً أمركم	فامشوا بنور العلم فهو زما
ودعوا التفاخر بالتراث، وإن غلا	فالمجد كسب ، والزمان عصام
إن الغرور إذا تملك أمة	كالزهر يخفى الموت، وهو زوام
لا يعدلن الملك في شهواتكم	عرّض من الدنيا بدا ، وحطام
ومناصب في غير موضعها كما	حلت محل القدرة الأصنام
الملك مرتبة الشعوب، فإن يفت	عزّ السيادة ، فالشعوب سوام (١)

وشاعر كالفقيه حسن (٢) ، يسجل الكثير من الأمثال التاريخية ، التي
تعكس صفحات من نفسيات الأفراد ، وحياة المجتمعات ، ولا سيما مجتمعه
الذي يعيش بين جوانبه ، ويخوض تجاربه ، ومن ثم فهو يعنى بالتجارب

(١) الشوقيات ٢٣٠/١ .

(٢) أنظر : ترجمة له في كتابنا الشعر والشعراء في ليبيا : ص ١٩٥ ، والاتجاهات الوطنية
في الشعر الليبي : ٣٩٢ .

الاجتماعية التي استقرت في مجرى التاريخ ، وعدت بمثابة (الأمثال السائرة) فينظمها شعراً ؛ وهذه (قصة اللثيم) الذي عناه المتنبي بقوله : وإن أنت أكرمت اللثيم تمردا » .

قد جاء في الأمثال من قدم على	لؤم الطباع ، حكاية لا تدفع
يروى بأن فتى وضيعاً كان في	بؤس ، وكان بفقره يتوجع
ضاقت به سبل الحياة وساءه	شظف من العيش الذي لا يشبع
لم يلق من يسدى إليه صنعة	لقبيح سيرته التي لا تشفع
حتى إذا سئم الحياة وبؤسها	لاقاه إنسان كريم أروع
فأعانه كريماً على حاجاته	وقضى له منها الذي يتمنع
فهناك لم يرع الوفاء ، ولم يقم	لولى نعمته بشكر يسمع
بل جاوز الحد البعيد بلوؤه	وعدا عليه بما يسوء ويلذع(١)

وشاعر كعلي صدق في قصيدته (ذرات رمل) وفيها يعالج التجارب التاريخية التي تمس المشكلات السياسية في وطنه ، وفي مختلف البلدان الشقيقة ، وقد أمضه ما وقعت فيه بعض البلدان العربية عام ١٩٥٥ من الارتباط بالأحلاف الاستعمارية .

ذرة أخرى لها بالكف تهويم بهمس
إنّها التاريخ يروى قصة من أمس أمس
قصة العليج الأوروبي ، وكم قاد لرمس
إمرأة ، طفلاً ، وشيخاً ، في الدجى ، والليل مغسى
قصة استعمار ليبيا ، وهى تحيا في تأسى
قصة الوطن الطعين

(١) أنظر كتابنا الشعر والشعراء من ليبيا : ص ٧٢ .

قصة الحر الأمين
يفتدى هذا العرين
بالدم القاتل السخين

بعدها الذرات صاحت ، في امتعاض وغضب
إن في الأردن شعباً ، يقدح الآن اللهب
مزق الحلف اليهودي ، وقد ثار وهب
إن حلف الغرب ذل وامتهان للحرب
كيف نرضى ؟ لا ، وربى . إن للشعب الغلب

هو حلف لا نريده
وإلى الغرب نعيده
لا تغرنا وعوده
قطعت أيد تقوده(١)

وشاعر كرفيق (٢) في قصة (غيث الصغير) ، وفيها يصور لنا الشاعر
صورة من صور الوطنية الليبية ، فهذا الطفل (غيث) قد فقد والديه في
خلال الكفاح مع الغاصب الإيطالي ، وآواه المنجأ ، ولكن ظلت تراود
نفس الطفل شهوة الانتقام من المستبدين الذين ضربوا والديه برصاص البغي.

وفي ذات يوم قام الوالى الإيطالى بزيارة (دار الأيتام) فاستوقفته
المقادير أمام غيث ، أخذ يسأله عن حاله ، ثم بدا له أن يختبر ذكائه فيما
لو أعطاه مائة دينار ، ماذا يصنع بها :

قال : ما تصنع (يا غيث) بها ؟ قل لى الحق : ولا تخش ملاما

(١) المرجع السابق : ص ١٢٤ .

(٢) أنظر كتابنا : رفيق شاعر الوطنية الليبية : ص ٧٠ .

قال غيث ، وبدا الجدد على وجهه يشبه ليشاً أو قطاما :
 إن لي ثأراً إذا أدركته لا أبالي بعد ، إن ذقت حماما
 لو تحصلت على مال به اشترى : عدة حرب وحساما
 أدرك الثارات ممن قتلوا والدى .. إنى أريد الانتقاما

فما كان من الوالى إلا أن ازدرد هذه الجرأة ، وتلاقت نظراته مع بطانته ،
 فى نظرة تحمل فى طياتها الموت الزؤام ، ثم ما كان من هذه الشرذمة إلا أن
 تأمرت بلبيل لاستئصال هذا الشبل :

نظر الوالى إلى غيث ولم يظهر الحقد ، ولا أبدى ملاما
 ورأى أتباعه ما غاظهم فتعاطوا نظرة كانت كلاما
 أضمرها سوء ، ولكن لم يروا سبباً يوجب منه الانتقاما
 لجأوا ظلماً وعدواناً إلى أفضع الأفعال ، إذ كانوا لثاما
 عادة النذل اغتيال ولذا جعلوا سرّاً له السم .. طعاما (١)

وشاعر كمحمد الحليوى ، وهو يستعرض تاريخ القيروان ، والعهود
 الزاهرة التى تعاقبت عليها ، ينظر من خلال تجربته التاريخية إلى العنصر الدينى
 أكثر من غيره ، لأنه يرى فيه محور عظمة هذه البقعة :

إيه يا أرض الغزاة الفاتحين ! وضريح الشهداء الخالدين !!
 حدثنى عن عقبة فى جنده ينشئ القبلة ، والبيت الأمين
 قال : يا سگان هذا القفر من أفعوانات ، وآساد عرين
 إرحلى عنا ، فإننا .. ها هنا سوف نبني معقل الدين الحصين (٢)

وشاعر كلال الفاسى يخوض تجربة تاريخية إسلامية ، ولكن ينظر فيها

(١) المرجع نفسه : ص ، وديوان الشاعر من تحقيقنا : ٨٥ .

(٢) أنظر : كتابنا الأدب المغربى : ص ٦٦ .

إلى الجوانب الحضارية التي أرفدت العالم قاطبة بنورها ، في وقت كان يتخبط في الظلام والعماء ، ويحضر الشباب على الوقوف على هذا الماضي العريق ، ليقروا ما بين سطوره من قيم حضارتهم الأصيلة ، ومدينتهم الزاهرة :

وَقَفُّوا عَلَى^{١٦} الْآثَارِ مِنْ بُنْيَانِهَا وَلْتَقَرُّوا مِنْهَا الَّذِي لَنْ يُكْتَبَا
إِنَّ الْحَضَارَةَ فِي أَخْصَ صِفَاتِهَا قَدْ مُثَلَّتْ فِيهَا بِشَكْلِ أَعْجَبَا
وَالْعَبْقَرِيَّةُ فِي أَجَلٍ مِثْلِهَا كَانَتْ شِعَاراً عِنْدَهَا مُسْتَحْبَا
تِلْكَ الْمَبَانِي الشَّامَخَاتُ إِلَى الذَّرَا وَالشَّاهِدَاتُ بِمَا يُجِلُّ (المغربا)
الْبَاعَثَاتُ عَلَى التَّحَرُّرِ وَالْأَسَى وَالِدَافِعَاتُ لِمَا يَعِيدُ الْمُنْصَبَا (١)

وشاعر كعلى محمود طه المهندس في قصيدته (طارق بن زياد) ، قد اختار تجربة تاريخية بطولية ، لهذا الماضي المجيد ، وقد اعتمد فيها الإيقاع العالي ؛ حتى يتسنى له أن يرسم لنا صورة تتناسب وعظمة تلك البطولة :

أَشْبَاحُ جَنٍّ فَوْقَ صَدْرِ الْمَاءِ تَهْفُو بِأَجْنَحَةٍ مِنَ الظُّلُمَاءِ ؟
أَمْ تِلْكَ عِقَبَانُ السَّمَاءِ وَثْبَنَ مِنْ قَنَنِ الْجِبَالِ عَلَى الْخَصْمِ النَّائِي
لَا ، بَلْ سَفِينٌ لُحْنٌ تَحْتَ لَوَاءِ لِمَنِ السَّفِينُ تَرَى ، وَأَيُّ لَوَاءِ ؟
وَمِنْ لِلْفَتَى الْجَبَّارُ تَحْتَ شِرَاعِهَا مَتْرِبِصاً بِالمَوْجِ وَالْأَنْوَاءِ ؟ (٢)

في باب المسرح والقصة :

ومن نماذج هذه التجربة في باب المسرح والقصة : نموذج ليلي والمجنون وزليخا ويوسف ، وكليوباترة ، وهي من الشخصيات التاريخية التي لقيت حظاً بعيداً في الآداب العالمية ، ولا سيما نموذج كليوباترة ، فقد تناوله جمهور من الكتاب والشعراء في مختلف العصور ، وجعلوا منه منفذاً لاتباعهم

(١) أنظر : كتابنا الشعر المعاصر : ص ٥٦٦ .

(٢) ديوان عل محمود طه : ص ٦٤ .

وآرائهم الفلسفية والتاريخية ، فالموضوع ليس صراعاً بين الصديقين اللدودين اكتافيوس وانطونيوس ، بل إن للنموذج أبعاداً متشعبة ، فهى تمثل فترة تاريخية من حياة مصر ، ومن حياة روما ، وهى تجسم الصراع الخالد بين عاطفتي الحب والواجب ، وهى تعكس أساليب من الحديعة والإغراء والسيطرة ، فضلاً عن اصطدام الشرق بالغرب .

ومن هذا النموذج الأخير نقتطف المشهد التالى من مسرحية شوقى الذى نصب نفسه فيها للدفاع عن مصر البطلمية ، وعن كليوباترة ابنة النيل ، ومن ثم قدمها فى صورة الفدائية المتفانية فى خدمة وطنها ، وإعلاء مجده ، تؤثره على كل شىء آخر ، وأنها تستعمل فى سبيل ذلك جميع الحيل التى تصل بها إلى أغراضها النبيلة .

مع مسرحية شوقى :

تقع حوادث هذه المسرحية فى أخريات أيام كليوباترة حوالى سنة ٣٠ ق م بين واقعية أكتيوم البحرية التى انتصر فيها (أكتافيوس) بأسطوله على أسطول (أنطونيوس) ، وبين انتحار كليوباترة .

وقد سبق أن عالج موضوع كليوباترة كثيرون قبل شوقى فى الأدب الغربى ، وأولهم شكسبير شاعر الإنجليز الأكبر ، وآخرهم (جورج برناردشو) الكاتب الانجليزى الساخر . وقد حاول شوقى أن يخالف كتاب الغرب فى نظرهم إلى كليوباترة ، حيث أظهروها بالمرأة اللعوب التى تستخدم جمالها وأنوثتها للسيطرة على عقول رجال روما . أما شوقى فنظر إليها على أنها امرأة وطنية قد إستحالت — كما يقول — كل قطرة فى دماها إلى دماء مصرية خالصة ، حيث ظلت أسرتها البطالسة — يحكمون مصر ثلاثمائة سنة متوالية . وإنها إذا كانت قد انسحبت من موقعة (أكتيوم) بأسطولها فذلك خدعة منها ، حتى يتطاحن الرومان بعضهم مع بعض ويفنى بعضهم بعضاً ، ويسلم أسطولها للدفاع عن مصر .

هذا وتدور حوادث الرواية بعد موقعة أكتيوم حيث نزلت جيوش

أكتافوس إلى الاسكندرية وقابلهم أنطونيو بجيوشه ، وامتنع المصريون عن مساعدته ، وانتصر في اليوم الأول ، وحين جاء المساء أوقف المعركة وذهب إلى كليوباترة ، وقضى ليلة معربة أساءت فيها كليوباترة إلى حاشيته الرومانية ولم يفكر في أمر المعركة التي ستستأنف في الغد ، فدارت عليه الدائرة وفرّ مدحوراً ، ثم بلغه وهو في طريقه إلى كليوباترة قد انتحرت حزناً عليه ، وكانت هذه مكيدة ، فطعن نفسه بالخنجر ، وأدركته كليوباترة وهو في النزاع الأخير وآثرت ألا تقع أسيرة في يد أكتافوس يعرضها في أسواق روما . وأعطاها الكاهن المصري حية لدغها فماتت .

والمسرحية كما عرضها شوقي واهية الحبكة ، وفيها الكثير من المقطوعات الغنائية الشهيرة مثل (أنا أنطونيو ، وأنطونيو أنا) وسنعرض جزءاً من الفصل الأول ، فهو يدل على الحوادث التي تليه وفيه معظم الشخصيات الرئيسية في المسرحية .

(في مكتبة القصر حاني وزينون وليسياس جلوس إلى عملهم ، يسمع جماعة من العامة خارج القصر ينشدون هذا النشيد) .

يومنا في أكتيوما ذكره في الأرض سار
اسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمار

* * *

أحرز الأسطول نصراً هز أعطاف الديار
شرفا أسطول مصر حزت غايات الفخار

* * *

صارت الإسكندرية هي في البحر المنار
ولها تاج البرية ولها عرض البحار

حاني : اسمع الشعب ذبون كيف يُوحون إليه
ملا الجو هُتافاً بحياتي قاتليه

وَأَنْطَلَى الزُّورُ عَلَيْهِ أَثَّرَ الْبَهْتَانُ فِيهِ
 عَقْلُهُ فِي أَذْنِيهِ يَا لَهُ مِنْ بَبْغَاءٍ
 زَيْنُون : حَابِي سَمِعْتُ كَمَا سَمِعْتَ وَرَاعَنِي
 أَنْ الرِّمِيَّةَ تَحْتَفِي بِالرَّايِ هَتَفُوا بِمِنْ شَرِبِ الطَّلَا فِي تَاجِهِمْ
 وَأَصَارَ عَرْشَهُمْ فَرَّاشَ غَرَامٍ وَمَثَى عَلَى تَارِيخِهِمْ مُسْتَهْزِئًا
 وَلَوْ اسْتَطَاعَ مَثَى عَلَى الْأَهْرَامِ
 حَابِي : أَتَذْكُرُ يَا (زَيْنُون) إِذْ أَنْطَلَقْنَا
 إِلَى الْمِينَاءِ نَلْتَمِسُ الْهَوَاءِ وَكَانَ الْبَحْرُ كَالْمَيْتِ الْمُسْجَى
 وَكَانَ اللَّيْلُ لِلْمَيْتِ الرَّدَاءِ
 زَيْنُون : نَعَمْ وَهَنَّاكَ آتَبَسْنَا سَحَابًا
 وَرَاءَ اللَّيْلِ جَلَّتِ السَّمَاءُ فَفَلْتُ أَنْظُرَ (زَيْنُون) تَرَالْجَوَارِي
 يَطَّانُ الْمَاءُ هَمْسًا وَالْفَضَاءُ وَأَقْبَلْتُ الْبَوَارِجُ بَعْدَ حِينٍ
 سَوَائِبَ لَا دَلِيلَ وَلَا حُدَاءَ رَجَعْنَ رَجُوعُ قَرِصَانٍ أَصَابُوا
 مِنْ الْغَزْوِ الْهَزِيمَةِ وَالْبَلَاءِ فَلَمْ نَسْمَعْ لِلْمَلَّاحِ هَتَافًا
 يُبَشِّرُ بِالْقُدُومِ وَلَا نَدَاءَ وَلَمْ نَرَ فَوْقَ سَارِيَةٍ سَرَاجًا
 وَلَا مِنْ ثَقْبٍ نَافِذَةٍ ضِيَاءَ
 حَابِي : فَمَاذَا قُلْتَ ؟
 زَيْنُون : قُلْتُ زَيْنُونُ أَنْسَى
 أَرَى الْأُسْطُولَ بِالْوِيَلَاتِ جَاءَ دَخُولُ الظَّافِرِينَ يَكُونُ صُبْحًا
 وَلَا تُزْجَى مَوَاكِبُهُمْ مَسَاءَ فَلَمَّا أَصْبَحَ الصَّبْحُ انْتَبَهْنَا
 نَرَى الْأُسْطُولَ أَزِينَ مَاتِرَاءِ تَبَرَّجَتِ الْبَوَارِجُ بَعْدَ عَطَلٍ
 وَهَزَّتْ فِي ذَوَائِبِهَا الدُّوَانِ وَرَدَّدَتْ فِي الْمَدِينَةِ أَنَّ رُومًا
 عَقَا أُسْطُولَهَا وَمَضَى هِبَاءَ فَصَجَّ النَّاسُ بِالْبُشْرَى وَكَلُّوا
 حَنَاجِرَهُمْ هَتَافًا أَوْ دُعَاءَ هَذَاكَ اللَّهُ مِنْ شَعْبِ بَرِيٍّ
 يُصَرِّفُهُ الْمُضَلَّلُ كَيْفَ شَاءَ

ليسياس . (هامساً حابي) (تدخل هيلانة)
حابي صه قد ظهرت هيلانة وأقبلت بالطليعة الفتانة
تَنفَحُ كالزُّبْقَةِ الفَيْنَانَةُ
حابي : ليسيأس أنهاك عن المجانة هيلانة في القصر قهرمائه
لها وقارٌ ولها مكانه
هيلانه : سلامٌ لك يا حابي

حابي : سلامٌ لك هيلانه
هيلانه : أمرتُ أَنْ أَقُولَ لِلْأَمِينِ ستحضر الملكة بعد حين
فبَلِّغِ الْأَمْرَ إِلَى زَيْنُونِ
حابي : سيدتي سأفعلُ أمركما مُتَمَتِّلُ
هيلانه : تقرئني بربِّي ذلك ما لا أَقْبِلُ
حابي : هيلانَ أَنْتِ مُلْكِي وَأَنْتِ وَحْدِكِ الْمَلِكُ
هيلانه : بل كليوباترا وحدها لم يَخُ شَمْسَيْنِ الْفَلَكَ
إِنْ أَنْتَ لَمْ تُؤْمِنْ بِهَا فَلَسْتُ لِي وَلَسْتُ لَكَ
(تخرج هيلانه ويدخل زينون من باب آخر في هيئة تفكير
واضطراب) .

حابي : ذاتُ الْجَلَالَةِ سِيدِي قد آذنتنا بالزيارة
زينون : هذه حُجْرَتُهَا لَا عَلِمْتُ طيبَ رِيَّاءِهَا وَلَا ضَوْءَ حُلَّاءِهَا
كلُّ يَوْمٍ تَتَجَلَّى سَاعَةً ها هنا كالشمس في عِزِّضِهَا
تدخل الدار فَتَنْسَى مُلْكَهَا بِلِقَاءِ الْكُتُبِ أَوْ تَنْسَى هَوَاهَا
(محدثاً نفسه في ركن قصي من أركان المكتبة) :

أَمَّا الشَّبَابُ فَقَدْ بَعُدَ ذَهَبَ الشَّبَابُ فَلَمْ يَعُدْ
وَيَحْيى أَمِنْ بَعْدَ السَّنِينَ وَقَدْ مَرَرْتُ بِلاَ عَدَدٍ ؟
أَوْ بَعْدَ طَوِيلِ تَجَارِبِي وَمَكَانَ عِلْمِي فِي الْبِلَدِ
تَجْنِي الْحَسَانَ عَلَى مَا لَمْ تَجْنِ قَبْلُ عَلَى أَحَدٍ
وَيَسْمَعُ هَذِهِ الْمَفَاجِئَةَ حَابِي . فَيَكْشِفُهُ بِأَنَّهُ يُحِبُّ وَأَنَّهُ فَضَحَ
نَفْسَهُ

حَابِي : أَفَقْتُ زَيْنُونَ أَصْحُ مِنْ الْغَوَايِ أَبْعَدَ الشَّيْبِ تَخْدَعُكَ النِّسَاءُ
زَيْنُونَ : (غَاضِبًا)

أَتَعْلَمُ يَا غَلَامُ عَلَى عِشْقًا ؟

دَعِ الْإِنْكَارَ قَدْ بَرَحَ الْخُفَاءُ

زَيْنُونَ : وَمَنْ أَنْبَاكَ ؟

حَابِي : أَنْتَ

زَيْنُونَ : وَكَيْفَ ؟

حَابِي : تَهْذِي وَتَفْضُحُكَ الْوَسَاوِسُ وَالْهُذَاءُ

كَمَحُومٍ يَبُوحُ وَلَيْسَ يَذَرِي تَكْشِفُ عَنْ سِرَائِرِهِ الْغَطَاءُ
أَبْعَدَ الْعَطْفِ وَالْإِشْفَاقِ يَشْقَى بِصُحْبَتِكَ الشَّبَابُ الْأَبْرِيَاءُ
فَكُلُّ فِتْيَةٍ رَأَيْتَ زَعَمْتَ صَبًا يُخَامِرُهُ مِنَ الرَّقْطَاءِ دَاءُ
وَمَا كَعَمَى الشَّيُوخِ إِذَا أَحْبَبُوا وَلَيْسَ وَرَاءَ غَيْرَتِهِمْ بِلَاءُ
زَيْنُونَ : إِلَهِي قَدْ فَضَحْتَ وَضِلَّ شَيْبِي وَضَاعَتْ حِكْمَتِي وَخَبَا الذِّكَاؤُ
(لِحَابِي)

صَدَقْتَ بَنِي دَاءٍ دَخِيلُ وَلَيْسَ إِلَى الدَّوَاءِ لِي اهْتِدَاءُ
عَلَى تَلَوْتِ الْأَفْعَى فَهَلْ لِي مِنْ الْأَفْعَى وَنَكَزَتِهَا نَجَاءُ

أرى ولهاً وأَحْسَبُهُ جُنُوناً كسانيه على الكِبَرِ القَصَاةُ
حاجي: وتُعْطَى حين تلقاها ابتساماً وأنطونيوس يُعْطَى ما يشاءُ
صَبَاحُهما مغازلةٌ وَصَيْدُ وللأقداحِ والقُبُلِ المساءُ
أَتَهْدِمُ أُمَّةً لتشيدهُ فرداً على أنقاضها بنسِ البناءِ

موقف شوقي :

بين هذا الجزء كيف أن الشعب المصري قد خدع ، وظن الأسطول
المصري قد خرج ظافراً من موقعة أكتيوم ، وأن أساطيل روما قد دمر بعضها
بعضاً ، وكيف غاظت هتافات الشعب الدالة على سذاجته بعض الوطنيين
المصريين الناقين على كليوباترة وأنطونيو ، وتعجبوا كيف يملأ هذا الشعب
الجو هتافاً (بحياى قاتليه) .

وقد وصف شوقي الشعب بأنه (ببغاء عقله فى أذنيه) وأنهم يهتفون .
(بمن شرب الطلا - والخمر - فى تاجهم ، وأصار عرشهمو فراش
غرام) .

وبين هذه الخدعة فى الحوار الذى دار بين حاجي مساعد أمين المكتبة ،
والذى تمثل فيه الوطنية المصرية ، وبين رفيقه زينون ، وكيف تسلل
الأسطول فى الظلام هرباً من المعركة ، حتى إذا أصبح الصباح أخذ حلتة
وزينته على أنه منتصر .

ورُدُّد فى المدينة أن روما عفا أسطولها ومضى هباءً
وأتى شوقي فى هذه المقلمة بأوائل الحب الذى نشأ بين هيلانة وصيفة
كليوباترة ، وبين حاجي مساعد أمين المكتبة .

وقد استغلت كليوباترة فيما بعد هذا الحب ، واستطاعت هيلانة أن تستل
أضغان حاجي عليها وكان على رأس فريق يناوشها ، وقد أقطعتة هو وهيلانة
ضبيعة فى طيبة يستمتعان فيها بالحب الذى باركته .

هذا ما أراده شوقي حين ساق قصة هذا الحب الفرعى الذى سار جنباً إلى جنب مع القصة الرئيسية ولكن شوقي كما قال فى مقدمة المسرحية كان يريد أن يظهر عظمة الشعب المصرى ، وإن كان لم يفتن إلى أنه أساء إلى هذا الشعب حين صوره بىغاء عقله فى أذنيه ، وحين قضى على التمرد فى مبدئه بحب تافه ، فلم يستمر حابى فى عداوته لكليوباترة . وقصة زينون وحبه للملكة تافهة كذلك ، وإنما سقناها لنبين بعض الاستطرادات التى أوهت الحبكة لدى شوقي ، ولنبين كيف كان ينظر حابى إلى أعمال كليوباترة وارتماها فى أحضان أنطونيوس ، وكيف وبخ زينون أستاذه على حبه لكليوباترة ، وأن تعظيمه لها ليس فى محله وهو بهذا التعليم يهدم أمة ليشيد فرداً على أنقاضها .

ومع كل هذا فقد حاول شوقي فى بقية المسرحية أن يدافع عن كليوباترة فإذا كان الشعب قد قصر فى وطنيته فقد استخدمت كليوباترة دهائها وسياستها وجمالها لخدمة وطنها :

قلت روما تصدّعت فترى شطراً
وتبينت أن روما إذا زالت
عن البحر لم يسدّ فيه غيرى
وأغايها فى صيانة عرشها وعرش مصر ، فلما رأت الغدر من أكتافىوس
أبت أن تعيش ذليلة ، يعرضها فى أسواق روما وآثرت الانتحار :

يريد ليَعْرِضَنى فى غدٍ
ويفضَحَ مِضْرَ وسلطانها
على شعبِ روما كَأَنى سَلَبَ
وتاجَ العصورِ وعرشَ الحَقَبِ
لقد ساء تدبير أكتافىوس
ولم يلقَ من خدعتى ما أُحِبَ

وهكذا تجد شوقي كليوباترة ونظر إليها نظرة وطنية ، وعدها حامية عرش مصر ، فى حين لم يهتم بالشعب أى اهتمام ، بل حط من قدره . وشوقي كان يعيش فى كنف ملوك مصر ، فلا عجب إذا كانت هذه نظره .

على أن هذه المسرحية فى جملتها تعد أحسن مسرحيات شوقي وأقلها

عيوباً وأروعها شعراً وإن لم يتعمق في دراسة النفوس ، وبخاصة في نفسية كليوباترة ، وهي من هي في دهائها وفتنتها وتجربتها مع ثلاثة من القياصرة .

٣ - التجربة الخيالية :

وهي التي تكتسب مقوماتها من الخيال ، أظهر شواهد هذه التجربة تتأتى عند الرمزيين والسرياليين الذين ابتعدوا عن الواقع لينفذوا إلى عالم الرؤى والأشباح ، فقد جنح هؤلاء وهؤلاء ، كما جنح معهم أصحاب الفن للفن إلى خلق تجارب لم يحسوا بها في الواقع ، وحتى إذا تسربت إليهم من الواقع ، فإنهم لا يلبثون غير قليل حتى يقدفوا بها إلى عوالم اللاشعور ، وذلك ليتيحوا لتجربتهم أن تطبع بطابع الخيال وأن تهوم فيما وراء الواقع ، وأن تقبس من أحلام اليقظة ، فيتكلفون العشق ، وهم غير عشاق ، ويتكلفون الحزن وهم غير حزانى ، وهنا مجال كبير للحديث عن الصدق الواقعي ، فقد ينجح الشاعر أو القاص فنياً ، ولكنه قد يخفق واقعياً ، لأنه تحمل تجربة غير صادقة ، ونأخذ على سبيل المثال بعض الشعراء الذين نجحوا في طرق هذا الباب ، ولولوج هذه التجربة ، فرحلة أبي العلاء المعرى إلى عالم الجنة والنار في (رسالة الغفران) (١) ورحلة دانتي الإيطالي في (الكوميديا الإلهية) (٢) ورحلة ملتن الشاعر الإنجليزي في (الفردوس المفقود) (٣) ، ورحلة الشاعر المهجرى فوزى المعلوف في ملحمة (بساط الريح) (٤) ، ورحلتنا إبراهيم الهني في (٥) في قصيدته (رحلة إلى آدم) ، و(رحلة الموت) وهما من قبيل التجارب المتخيلة التي وفق فيها أصحابها من جهة ، والتي لاقت نجاحاً في الآداب العالمية من جهة ثانية ، ومبعث هذا النجاح لدى هؤلاء الشعراء مرده إلى أشواق الروح إلى المجهول ، وميلها إلى كشف ما وراء الواقع ، وهتك

(١) أنظر : نص الرسالة بتحقيق بنت الشاطي (ط الرابعة دار المعارف بالقاهرة) .

(٢) أنظر : ترجمة هذه الملحمة بقلم الدكتور حسن عثمان ، ط دار المعارف بمصر ١٩٦٤م .

(٣) أنظر : قصة الأدب في العالم ، القسم الأول من الجزء الثاني : ٢٣٨ (ط لجنة التأليف

سنة ١٩٦٠م) .

(٤) أنظر : شاعر الطيارة للبدوي المثلث (ط دار المعارف ١٩٦٣م) .

(٥) أنظر : ترجمة له في كتابنا الشعر والشعراء : ص ١٥٢ .

أسرار هذا المحجب الذى يعلوه الضباب ويلفه الظلام ، ونقتبس من ملحمة (رحلة إلى آدم) المقطع التالى .

ركبتُ على ظهر الخيالِ، فطاف بى
وما زلت استجدى الملائك سائلا
يناجون مولا هم : قياماً وسُجداً
فما فيهم رأس يُصرف أمره
ولا سيد يجنى احتقار مسوده
مشيت رويداً كى أكلم واحداً
فقال : أبرقى ؟ فقلت له : نعم ،
وقلت له : بالله ، كيف عرفتنى ؟
فقال وقد أبدى إلى تجهماً :
فنحن جنود الله من نور نوره
عبدناه حتى ما تنام عيوننا
فقلت : أما زلت تقولون : هكذا
ولما أراد الله إسناد ملكه
فقال : نعم ، قلنا بأمر إلحنا
وقال : انصرف غنى ، فهذا هو آدم
فغادرته أجرى سريعاً ، وتارة
وما زلت أسرى من سماء لغيرها
رأت نخيماً عيبى ، فسر سرورها
وبعد قليل قد وقفت ببابها
فقبل بصوت خافت : مرحباً بمن

عوالم أرقى من عويلنا السفلى
ولكنهم لم يفهموا القصد من قولى
لهم ضجة بالحمد والشكر كالنحل
لمرؤوسه بعد الإهانة والعدل
ولا فيهم من يدعى شرف الأضل
قريباً ، وقبل النطق لامسه ظل
وقد جئت من (برقة) لأبحث عن أصلى
فقال : على جبهاتكم طابع النخل
بعيداً ، فما بينى وبينك من وصل
خلقنا ، وما لله فى الخلق من مثل
وأنتم خلقتن من تراب ، ومن رمل
وقد قلمت : فى آدم القول من قبل ؟
لآدم ، قلمت : يفسد الأرض بالقتل
وإن الذى قلتناه ، حقق بالفعل
أبوك ، فإنى عنك بالله فى شغل
أمر على الأملاك أمشى على مهل
إلى أن عددت الست سيراً على الرجل
فيممتها ، والبشر يلعب بالعقل
وقلت : سلام ، هل أحطيتكم رحلى ؟
أتى زائراً ، قد جئت للصحب ، والأهل

وهذا الاتجاه فى الرحلات الخيالية ، يؤكد لنا تطلع هذا الشاعر الليبى فى الرحلة الأولى : إلى السماء ، وتقليب وجهه فى أكنافها ، وحنينه إلى هذا العالم العلوى ، عالم الطهر والخير والجمال ، حيث يلتقى بأبيه آدم ، وأمه حواء وفى الثانية يذكرنا الشاعر بخواطر الموت ، وإغفاءة العين ، وسكون الروح وظلمة القبر ، التى لا يكاد يصدق المرء بأنه سيلجها - أو على الأصح - سيفقد إحساسه بنفسه ، وبما حوله .

وإنخال الشاعر قد لقي من عنت الأيام وتصاريفها ما جعل خاطر الموت يراوده ، وهو اجس الفناء تعدو عليه ، حتى إنه لينطلق من الدنيا إلى الآخرة ، ومن ظهر الأرض إلى بطنها ، حيث حساب الملكين ، ومستقر الأجساد .

ومع أن هذه الرحلة (القبرية) كان طابعها النقد ، فإن الشاعر لم يحدثنا فيها : عن فلسفة الموت كأبى العلاء مثلاً فى قصيدته (غير مجد) ، وعما ينقمه من الحياة التى ستنهى على أى حال ، كما فى قصيدة المازنى التى ترجمها عن الألمانية (يمل الفتى طول الحياة) ، وعن خوالج النفس فى هذا العالم الموحش ، وعن البواعث التى تدفع بالمرء - مع وثوقه من هذا المصير - إلى أن ينزع إلى خلة الرياء العريق فى أبناء آدم ، فيستفزع هذه الخوالج ، ويرى أن فى ذلك تنغيصاً له وهو لذلك - أى المرء - يحاول أن يغرى نفسه بأن هناك من سبقه إلى القبر ، وهناك من سيلحقه ، وبأن هناك تجدداً فى الحياة ، وخلوداً فى الدار الباقية .

ومن التعلق بأهداب الحياة انبثقت البواعث التى تقول بتناسخ الأرواح ، والتى تسوق الإنسان إلى أن يفكر فى تخليد ذكره فى أولاده .

٤ - التجربة الأسطورية :

إن مقومات هذه التجربة قريبة من التجربة التاريخية مع الفارق الشاسع ، فهناك ذخيرة ، ورصيد من حقائق ثابتة يلجأ إليها الأديب ، وهنا ذخيرة ورصيد ، ولكنها أمور غير ثابتة تاريخياً أو علمياً ، والأسطورة كما نعرف هى مدخل التاريخ ، وهى تنبع من محيط الشعوب البدائية ، أو الشعوب الراقية فى دور طفولتها ، فطفولة الأدب العربى فيها أساطير ، وإن كانت

قليلة ، وطفولة الأدب الإغريقي حافلة مثل هذه الأساطير ، وما أكثر أساطير أفريقيا السوداء ، حيث ما تزال تعيش بعض الشعوب البدائية ، ويلجأ الأديب إلى مثل هذه الأساطير ليبني على فكرتها قصة أو مسرحية ، أو قصيدة ، وليتخذ منها عملاً فنياً لتجانسها مع تجربة شخصية عاناها ، ومن هذا القبيل : أسطورة (شهرزاد) وأسطورة (يروميتيوس) وأسطورة (أوديب) (١) ، وأسطورة بحماليون ، وهذه الأخيرة ، كما نقصها الآداب العالمية تعتبر رمزاً لتجربة بشرية لها أبعادها ، ولها عمقها الفكري ، فهي تقص مأساة الفنان الذي يتأرجح بين جاذبية الحياة التابضة ومغرياتها ، وبين سيطرة النزعة الفنية التي تملأ عليه حياته ، وتشده إلى محراب الفن ليتنسك فيه بعواطفه الفنية ؛ وريشته المبدعة .

فهذه الفكرة وإن تكن أسطورة إلا أنها تمثل تجربة بشرية عاناها كثيرون من رجال الأدب والفن ، ولكننا لا نستطيع أن نقول : إنها تجربة شخصية لواحد منهم بعينه .

وبحماليون هذا ، تحكي الأساطير عنه : أنه فنان يوناني من قبرص ، كان ينحت التماثيل في أزمان ما قبل التاريخ ، وقد أعجب ذات مرة بتمثال صنعه ، وملك عليه مشاعره ، فدلف إلى ساحة (إفروديت) آلهة الجمال ، وتوسل إليها أن ترزقه زوجة تشبه في جمالها هذا التمثال الذي صنعه بيديه ، فما كان منها إلا أن استجابت له ، وخلعت الحياة على هذا التمثال الذي صنعه .

وهنا يتأتى المضمون الأساسي من هذه الأسطورة : ألا وهو هيام الفنان بعمله الفني ، وإعجابه به إلى حد الهوس ، وتنبعث إلى جانب هذا المضمون الأساسي للأسطورة ، مضامين ثانوية ، تواكب الفكرة الأساسية ، وتقوى مفهومها ، كمشاهدة إلباس الفتاة الجاهلة لباس المثقفين والمتعلمين ، وذلك تحت سيطرة الإعجاب بالأعمال الذاتية التي تنحو منحى الخلق الجمالي ، وتغيير الطبيعة إلى ما هو أحسن .

(١) أنظر : عرضنا لهذه النماذج في القسم الثاني من الكتاب .

وأول من عالج هذه الفكرة في الآداب العالمية (أوفيد الروماني) ، ثم انتقلت إلى آداب العصر الوسيط ، ثم إلى عصر النهضة ، وكان من أبرز من وضعها على الصراط في الأدب الإنجليزي (جون مارستون) في قصيدته (نفخ الروح في تمثال بجماليون) (١) ، ثم قفى على إثره (وليم شوينك) (٢) في ملهاته التي عنوانها : (بجماليون وجالاتيا) ، ثم جاء الكاتب الأيرلندي برناردشو ليظهر الأدب بمسرحيته (بجماليون) (٣) .

ومن تناولوا هذه الأسطورة في الأدب العربي أديبنا الكبير توفيق الحكيم (٤) وكان مجال الصراع في مسرحيته (بجماليون) بين الفنان المؤمن بفنه ، وبين واقع الحياة ، ثم ما لبث الحكيم أن انتصر للفن ضد الواقع الذي لا ينسجم معه الفنان المثالي ، وقد اعتبر الحكيم (جالاتيا) في مسرحيته رمزاً للإبداع الفني الذي يعلق به قلب الفنان ، فيتمنى على الآلهة أن تبعث فيه الحياة ، فإذا به بشرأ سوياً ، ولكنه في بشريته يعتبر مثلاً صارخاً للواقع الدنيوى ، فما هو إلا امرأة مكتملة الأنوثة بغرائزها وميوها وطبيعتها ، التي تدفعها إلى تفضيل الرجل الذي يشبه جسمها على الفنان المنصرف عنها بفنه .

وهكذا نفرت جالاتيا من بجماليون ، وفرت هاربة مع (ناريسيس) الذي رأت فيه فنى أحلامها .. ثم لا تلبث أن تثوب إلى رشدتها ، وتعود إلى زوجها الفنان (بجماليون) ، وتركع تحت أقدامه جاثية تستغفره عما ارتكبت من جرم في حقها ، وتعترف له بالعظمة التي تبدو في تماثله ، فهو لا يصوغ إلا بالنماذج التي تنطق بالجمال ، على حين أن الإله يخلق الناس جميعاً ، فيهم الجميل ، وفيهم القبيح .

ولكن بجماليون نأى عنها بجانبه ، عندما رآها ممعنة في القيام على خدمته

(١) John-marson : the metamozphoais of pygmalion's image (1598).

(٢) William-shwenk : pygmalion and jalathea, 1871

(٣) أنظر : قضايا الإنسان في المسرح لعز الدين اسماعيل : ٢٧٣ ، ط دار الفكر ١٩٦٨ م .

(٤) بجماليون ، مكتبة الآداب ١٩٤٤ .

فى صورة مزرية ، طمست فى ذهنه الصورة الأصلية للجمال والفن ، فعاقبها روحه الفنانة ، وثارت على رؤية المرأة فى وضعها الراقع ، فتهتل إلى الآلهة أن تردّها تمثالا كما كانت ، فاستجابت له ، وعادت سربها الأولى ، فإذا به ينهال بهراوته على رأس هذا التمثال ، ويحطمه تحطيماً ، ويعقب الدكتور مندور على هذا الحقد الدفين الذى نفثه هذا الفنان على التمثال بقوله .

وأكبر الظن أن بجماليون لم يحطم تمثاله لخيبة أمله المزعومة فى المرأة فحسب ، بل انتقاماً كذلك من التمثال الذى حرك بجماله غرائز الحياة الدنيا فى نفسه ، فجعله يشهى المرأة ، ويطلب إلى (فينوس) نفث الحياة فيه (١) .

ولا شك أن شخصية بجماليون فى هذه المسرحية ، تصرخ بأنها شخصية الحكيم ، الذى يقابل بين الفن والحياة الواقعية ، ثم ينتصر للفن . ويزر لنفوره من المرأة بأنها تصرفه عن فنه ، وتلهيه عن إبداعه « وتلك آراء الحكيم فى المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور بفنه نحو واقع الحياة ، ويصبح رب أسرة فى واقع المعاشى (٢) » .

ويذهب بعض النقاد إلى وضع هذه التجارب ، كيفما كانت فى كفة واحدة ، وفى مستوى واحد ، فادة الأدب لديهم : « هى التجربة الصادقة التى مرّ بها الأديب كيفما كانت ، وليس فى الحياة كلها أمر لا يمكن أن نعتبره تجربة لها قيمتها التى تعلوها على سواها ، بل كل ما تقع عليه الحواس ، وكل ما يمس العاطفة ، وكل ما يتفعل به الفنان هو مادة فنه (٣) » .

وفى الحق فإن هذه التجارب الأربع (٤) تجود معالجتها فى مجال الأدب المقارن أكثر من تناوّلها فى ميدان الشعر الغنائى ، الذى نحن بسبيله ، على خلاف التجربة الأولى ، وهى التجربة الشخصية ، فيجود بحثها فى مجال الشعر الغنائى .

(١) مسرح توفيق الحكيم : ص ٥٥ (طبعة ثانية - نهضة مصر)

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦ .

(٣) قواعد النقد الأدبى : ص ٢٦ .

(٤) التجربة الأسطورية ، والتاريخية ، والإجتماعية ، والخيالية :

التجربة الاشتراكية :

لا شك أن دور الشاعر العربي وفكره - في كثير من البلدان العربية - قد تحرر من أسر المناسبات والحكام والملوك ، والأغراض التقليدية ، وأخذ يسير في قافلة الأحرار بعيداً عن الارتزاق والاتجار ، وهو يدرك أن له رسالة وأن رسالته لن تكتمل إلا إذا توفرت لأمته العربية موازين العدالة والمساواة .

وإذا كان بعض الشعراء قد خاض بتجربته معركة الدعوة إلى الاشتراكية والثورة على الأوضاع الفاسدة العفنة ، إلا أن هذه التجربة ما زال يغتورها كثير من النقص ، لأن هدف الشاعر ورؤاه غير واضحة الأصول ، وغير عميقة الثقافة من الوجهة الاشتراكية ، ومن ثم فهو يتلقف بعض الأفكار إن من القيم الإسلامية ، وإن من القيم المذهبية ، وإن من القيم الماركسية واللينينية وإن من القيم الإصلاحية .. فتخرج التجربة فجأة غير ناضجة ، حيث لم تتوفر لها دعامة المبدأ ، وصدق المعاناة ، حتى غدا النقد وكأنه لا يؤمن بهذا اللون من التجارب ، لأن الالتزام فيه غير ناضج ، ومن هنا يحاول دعاة (الواقعية الاشتراكية) أن يرسموا آراء ورؤية أمام الشعراء عليها تأتى بثمراتها المرجوة ، ولكن مثل هذه الآراء ما زالت في صراع فكري مع غيرها من المذاهب الأدبية ، وما زال كثير من القيود يعترض طريقها ، ويجب أن نفهم هنا أن التجربة الاشتراكية أضيق أفقاً من التجربة الاجتماعية ، لأن التجربة الاشتراكية تدور حول القيمة الاشتراكية المرتبطة بالنظم الاقتصادية والعالية أكثر من أى نظام آخر ، أما التجربة الاجتماعية فتتفتح على قضية المرأة وعلى قضايا الأخلاق والعلم ، إلى جانب إنفتاحها على قضية الفقر والغنى ، والمساواة بين الطبقات ، والعمال والعمل ، ونقرأ لرائد من رواد التجربة الاشتراكية وهو الشاعر عبد الوهاب البياتي قوله من ديوان (عشرون قصيدة من برلين) :

سنابل سبع من اليونان

من أم ديمتروف ، من صوفيا ، ومن أطفال كردستان

حملتها إليك يا رفيقنا تيلمان :

المجد للإنسان

لعالم يولد تحت الراية الحمراء ، تحت راية العمال
يا رفيقنا تيلمان (١) .

ونرى أن التجربة تشكو من الضحالة والتقريرية ، وأنها من الجفاف
بمكان فلاماء ولا روث شعري يجري في التفعيلة ، ثم هو تحت إيمانه بالشيوعية
يكذب الواقع على الواقع ، فيقرر أن العالم الحر هو الذي « يولد تحت الراية
الحمراء » ، مع أن هذه الفكرة ، فكرة الولادة الحرة ، فكرة « المجد
للإنسان » أبعد ميلاً من الشيوعية ، فهي مولودة مع المسيحية وتلك كلمة
السيد المسيح « المجد للإنسان » ، ومولودة مع الإسلامية « المسلم أخو المسلم » .

ونقرأ له في قصيدة أخرى قوله :

مسيحنا كان بلا صليب

يوقد ألف شمعة ، في ليلنا المعذب الكتيب

ألف يهوذا حوله كانوا ، ولكن يد الشعوب

أقوى من الموت ، ومن محاكم الفاشيست والتعذيب (٢)

ويلاحظ على هذا المقطع أن الشاعر يعتمد التضخيم العددي والمبالغة ،
لإعطاء الصورة التي يرسمها طابعاً مؤثراً « ألف شمعة ، ألف يهوذا ، مئات
الشعوب » ، مما يشكل نقطة ضعف ظاهرة في — تجربة الشاعر — التي تستطيع
عن طريق الإيجاء غير المباشر والمونولوج الداخليين ، أن تفعل فعلها في نفس
القارئ (٣) .

ونقرأ للشاعر كاظم جواد في ديوانه (من أغاني الحرية) قصيدة : (أحرار

(١) ديوان : عشرون قصيدة .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) دراسات في الشعر الحديث لأنطانيوس : ٢٤١ .

آسيا) وفيها تتضح التجربة الاشتراكية المنفصلة مع الواقع ، والداعية إلى تحقيق العدالة الاجتماعية ، فيثور على المتخمين السارقين لحقوق الكادحين ، والمبذرين لهذه الحقوق المغتصبة على موائد القمار ، ومواخير الفساد :

والمتخمون توسدوا سرر المواخير الحقيمة
الراقدون مع الفجور تلفهم حلل وثيرة
حمقى وتضطجع الجموع مريضة تَعْبِي فقير

* * *

يا إخوتي ، أحرار آسيا ، يا عبير الأمسيات
في الصين ، في بردي ، وتحت الشمس في سهل الفرات
الأرض في غدها لنا ، ولنا أغاني القبرات
والقمح والحب الوريق ، وعالم من أمنيات .
فردوسنا المفقود دنيا سوف تزدهر في الغداة (١)

ونقرأ للرصافي (٢) نماذج كثيرة في الاتجاه الاشتراكي ، وفيها يثور على النظم الإقطاعية ويدعو لعدالة اجتماعية تتمثل فيها الاشتراكية التي تنتهج منهج أبي ذر الغفاري :

إنما الحق مذهب الاشتراكية ، فيما يختص بالأموال	
مذهب قد نما إليه أبو ذر	قديماً ، في غابر الأجيال
ليس فضل الزكاة في الشرع إلا	خطوة نحو مبتغاة العالی
مبدأ ذو مقاصد ضامانات	ما لأهل الحياة من آمال
موصلات إلى السعادة في العي	ش هواد إلى طريق التعالی

(١) ديوان : من أغاني الحرية .

(٢) ديوان الرصافي : ١٧٨ .

ليس للمرأة أن يعيش بلا كد وإن كان من عظام الرجال

ونقرأ للشاعر المغربي محمد الهوارى فى ديوانه (صامدون) فىضاً من
التجارب الإشتراكية ، وإن كانت لم تختمر فى محتواها الفنى ، ولكنها على أى
حال تحمل فى ثناياها نتيجة من نتائج الاحتكاك بالمبادئ الإشتراكية ، التى
تمنع الاستئثار والاستغلال ، وتحول دون سيطرة الأغنياء على الفقراء ،
مما أكسب التفعيلة ثورة عارمة ، فإذا الكلمة ، بل الحرف نار مستعمرة (١) .

الحرف نارٌ من سكير

الحرف وهم مستطير

بعميون آلاف الجباج ، بأُمى

أعمارهم خلقت تباع

كى يحرقوا ، كى يحصلوا

ويقصدوا كل الذى قد يحصلون

لصاحب الأرض الكبير

والشاعر لا يئأس ، وهو لذلك يبشر بالفجر الجديد الذى سيمحو الظلام
ويبعث الحياة الحرة الكريمة .

الأنبياء بأُمى عادوا ، غداً يبدو الضياء

وغداً بلال وصحبه ، آذانهم يشلو الفضاء

أقدامهم ، حتماً ، تهد جماجم الأصنام فى خيلاء

.....

الأنبياء بأُمى يُعشُّوا ، فلا هرب لكم ، لا ، لا مناص

عرفت جموع الشعب أين طريقها .. أين الخلاص

(١) أنظر : كتابنا الشر المغربى المعاصر : ٦٤٦ .

التجربة القومية :

لا ننكر أن القومية الإقليمية ما زالت لها جذور راسخة في بعض البلدان العربية ، وربما كذلك فترة طويلة أو قصيرة ، وقد كان من الطبيعي أن نجد في الأدب العربي فكرتين تتصارعان : فكرة الوحدة وفكرة الإقليم ، ولكن من بعد مأساة يونية ١٩٦٧ ، أخذت التجربة القومية تنضج وتقوى ، ولاشك أنها لن تؤتي أكلها إلا « متى عرف كل فرد منا تاريخه القومي ، وعاد إلى أبطاله ورجاله ليستوحيهم ويستلهمهم .. » (١) ، والقراء الذين يعرفون آمال الإنسان العربي سيجدون في هذه النماذج التي نقدمها طهر التجربة وسموها ، ومن الطبيعي أن يتغنى الشاعر بما هو في حاجة إليه ، ومن حاجات الشاعر العربي البحث عن القومية . يقول الشاعر فؤاد شبيب على لسان ليبيّا :

يا بني يعرب من تاريخكم سفر حياتي
منه أُمسى في نضال زاهر بالتضحيات
منه يومى في إباءى ، ومضائى ، وثباتى
منه آمال غدٍ يجمعنا رغم العداة
عدة للحق ، للإيمان ، تُردى كل عات
أمة تستلهم الماضى لتبنى خير آت (٢)

ويتحدث الشاعر الجزائري محمد العيد (٣) عن روابط القومية وأواصرها :

ما نحن إلا إخوة من أسرة كُرمّت أرومتها ، وطاب المحتد
الملة السمحاء آصرة لنا فوق الأواصر ، والعروبة مولد
هيهات يوماً أن تفرقنا يد والله يجمع شملنا ، ومحمد

(١) العروبة لنقولاً زيادة : ٨١ .

(٢) أنظر : كتابنا الشر والشراء في ليبيا : ١١٥ .

(٣) أنظر : ترجمة له في مقدمة ديوانه .

إن العروبة أمنا الكبرى التي في الأمهات نظيرها لا يوجد (١).
ويرقدنا الشاعر أبو القاسم خمار بإدراكات متعددة القومية ، توحى بأجمل
المعاني ، فهي معقد الأمل ، وكعبة الروح :

صاح هندي بلادنا ربة الإبداع والشعر ، غادة خلف برقع
أقبلت تحمل العروبة كالعقد على جيدها من التبر ، رُصع
فاملاً الكأس من كرومك يا صاح ، فكأسي من أعتق الخمر أترع

* * *

وإلى منبع السلالة والأصل ، إلى مشرق العروبة أقليع
دع عنان الجواد للريح ، خفاقاً ، وغلّ سنابك البرق تذرع
أنا للمجد كله ، لبطاح الضاد ، للأمة الفتية .. أرجع (٢)

ويقدم لنا الشاعر على أحمد باكثير هذه المقطوعة الراقضة ، ويرى أن
الوعي القومي لا يسمح للنعرات بأن تعيش ، وهو يبارك كل وحدة إن في
المشرق أو المغرب ، ويرى أنها خطوة في سبيل الغاية الكبرى والوحدة
العظمى :

هذه خطوة	والخطى بعدها
لم تهن أمة	ذكرت مجدها
وطن واحد	أمة .. واحدة
عنصر واحد	لغة واحدة
همنّا واحد	في حياة وموت
من حدود الربا	ط إلى حضر موت

(١) ديوان محمد العيد : ٢٢٦ .

(٢) ديوان ظلال وأصداء : ١١٩ .

آن ما بيننا نَقْد المرتقب
أن تزال الحدو د وتطوى الحجب

ويقول الشاعر السوري سليمان العيسى متعاطفاً مع الجزائر التي كانت تعيش في أثناء ثورتها على بركان مدمر ، حتى حققت نصرها ومعجزتها البطولية ، فكانت نصراً للقومية العربية ، وطعنة نجلاء في قلب المستعمرين والإمبريالية :

روعة الجرح فوق ما يحمل اللفظ ، ويقوى عليه إعصار شاعر
أأغنى هديرها والسهواتُ صلاً لجرحها .. ومجامر
أأناجي ثوارها ، ودوى النار أبياتهم وعصف المخاطر
ماعسانى أقول والشاعر الرشاش والمدافع الخطيب الهادر
فوق شعري ، وفوق معجزة الألحان هذا الذي تخطّ الجزائر

وتلمس أن سدى هذه التجارب القومية هو العاطفة التي تقوم على حب العربية والعروبة ، والحرص على قوة العرب ووحدتهم لكيلا يظلوا لقمة سائغة في عيون الطامعين ، ومن التفكير المتحرر والعاطفة المتقدمة تستمد مثل هذه التجارب قيمتها الفنية ، أما الصور والأخيلة فليس لها كبير عناء .

التجربة الإنسانية :

إن التجارب الشعرية أيّاً كانت تستمد قليلاً أو كثيراً من التيار الإنساني ، ومن النبع الغزير الذي تفيض به النفس الإنسانية ، ولكن تبقى هناك التجربة الإنسانية الخالصة التي تستقطب كل المشاعر الإنسانية من حولها ، فهي تقبس من القومية أصولها ، ومن الوطنية روحها ، ومن التاريخية صيرورتها ، ومن الاجتماعية طموحها ، ومن الخيالية فلسفتها ، ومن الأسطورية حداثها الساحر الأنيق ، وتزيد هي من بيانها الساحر ونزعتها المثالية .. لأنها تلمس حقيقة الإنسان وسعادته ، فترف على النفس آمال غضة تأمى لادواء الإنسانية ، وتفرح لفرحها وتمنى لها طراوة العيش الهانيء ، وتستنكر نواجد الفقر ،

والحرمان ، وذل السيطرة والعبودية ، فالإنسانية هي الصوت الحنون الذي ينبض بالحس للبشرية جمعاء من غير اعتبار لطبقة ، ولا لون ، ولا حسب ونسب ، ولا غنى ولا جهل ، ولا ثقافة .. إن الإنسانية لا تعترف بالإقليميات ولكن تعترف بالناس جميعاً» (١) .

ومن سمات هذه التجربة أنها تأخذ بين الواقع وتنتج به نحو المثالية ، عليها بذلك تجبر صدع الكيان الإنساني الممزق ، وتتحول به إلى رؤى حضارية وإنسانية مليئة بعمق المعاناة وسعتها ، وانفتاح الشاعرية على ميادين البعث والتشور الحضاري الفلسفي ، وكأنها تسمو وتشوق إلى (مدينة أفلاطون) أو (عوالم الملائكة) ، وستقدم بعض تجارب الشعراء في هذه المحاولة الكبرى الهادفة نحو الغاية السامية ، والهدف النبيل والقيم الحضارية ، « التي توضع المستقبل تجاه الماضي ، والبعث تجاه الموت ، والوجود تجاه العدم ، وتضع الإمكان تجاه التخاذل ، والتحدى تجاه اليأس » (٢) . وها هو ذا الشاعر فوزي المعلوف يخلق بأمانه نحو عالم الطهر والخير والجمال ليقيس منه حفته من السعادة للبشرية في ملحمة بساط الريح :

في عباب الفضاء فوق غيومه

بين نسرة

ونجمته

حيث بثّ الهوا بشجر نسيمه

كل عطره

ورقته

خلق الشاعر العصامي منذ ال

بذء لكن بروحه لا بجسمه

ضارباً في الفضاء مع ربة الشّع

ر ، ومن حوله عرائس حلمه (٣)

(١) من مقال لأحمد أمين بمجلة الكتاب ، السنة ٢ ، المجلد ١ ، ١٣ .

(٢) دراسات في الشعر الحديث لأنطونيون : ٣٩ .

(٣) شاعر الطيارة للبدوي الملم : ٨٠ .

وهذا عبد الكريم التواتي ، يرى الجزائر تذبذب ، والكونغو تغتال ،
والحاكم الفرنسي يريد منه الاعتراف بوجود فوارق دينية وجنسية ولونية(١)
فتخرج لنا تجربة صادقة ، منزعة من صميم الواقع :

يا أخى إننى وأنت على رغم الديانات فى الدُّنا أخوان
والديانات مذ توالى على الأرض دعتنا للحب والإيمان
وكلانا : أنا وأنت خليقان بأن نحيا فى صفا وأمان
فلماذا أخى تنكر قلبانا لما وطدت يد الرحمان

* * *

وحَدّت بيننا المصائر والأقدار ، مذ كنا فى ضمير الزمان
المبادئ واللون والجنس : ألفاظ بلاروح ، أوبدون معان
والقوميات واللسانير والأعراف من وضع عابدى الأوثان
نحن لاننتمى لشرق ولاغرب ، ولكن ننتمى لذا الإنسان(٢)

وهذا الشاعر الليبي على الرقيعى يرسم صورة للمشعل الذى لا يُحمد به
مشعل الحرية ، وللصباح الجديد الذى يشع فجره على الإنسانية جمعاء ،
ويكون شعاره الأخوة :

أخى رغم أنف عداة الشعوب ورغم السامسة الخادعين
من اتّجروا بدماء الضعاف لتعلقها عصبية السافكين
من استعبدوا الناس باسم الدفاع عن الحق .. باسم (السلام) المهين
تقدّم ، تطلّع إلى العاليات وشق الطريق مع السائرين

(١) دعوة الحق : العدد ٢ ، السنة ٥ ، ص ٨٤ .

(٢) دعوة الحق : العدد ١٠ ، السنة ٤ ، يوليو ١٩٦١ م ، ص ٧٥ .

أخى رغم مادبروا فى الخفاء فلن نستذل ، وإن نستكين(١)
والشاعر محمود أبو الوفا يعمق التجربة ، حتى تغدو فلسفة إنسانية ،
ويطلب إلى الإنسان العربى أن يشارك فى بناء البشرية ، وإحقاق العدالة والسلام
والإخاء :

لا تقل لى فى غدٍ عند السماء
سوف تلقى الروح أو تلقى الصفاء
ولماذا لم يكن هذا اللقاء
هاهنا فى الأرض إن كان لقاء
والسما والأرض ، والكل سواء
وابتدأى كان للغير انتهاء
وانتهاء الغير لى كان ابتداء
والمساواة ، وتحقيق الإخاء
ذى هى الغاية يا روح السماء
لا ، ولكن إن يكن ثم رجاء
فليكن فى الأرض تحقيق الرجاء (٢)

والشاعر الجزائرى أبو القاسم سعد الله يأسى لأن الإنسان المستعمر فقد
صوابه مدلا بقوته ، ونسى أصله :

يا أخى والكون منّا فى صراع واضطخاب
ضجّت الريح ، وثار الليل ، وارتجّ العُباب
نحن من طين ، ولكن حولنا تعوى الذئاب
نحن من طين ، ولكن يومنا ظفر وناب

(١) أنظر كتابنا : الإتحافات الوطنية : ٤٨٤ .

(٢) ديوان : عنوان النشيد : ص ٦٥ .

وأخونا ذلك الإنسان مفقود الصواب (١)

والشاعر المغربي إدريس الجائي يرى أن الإنسانية يجب أن تخلع رداء الوحشية والنفاق والصراع ، وأن تتلمس روح الإله . والكلمة النابضة بالحياة ، وأن ترفع الأشواك من الطريق ، ونقتطف من ملحمة هذا المقطع :

يا أخى ، يا أخى ، رويدك أما أنت بباقي على التراب مقيم
إنما أنت ذرة وهباء سوف يطويك منجون السديم
وستفنى لكى تعود ، كما كنت ذهباً من الدهول القديم
وستنسى كأس الشقاء دهاقاً ، وستنسى ثمالة من نعيم
ويدور الوجود حولك مجنوناً ، وتغفو فى جوف ليل بهيم
ويظل الفضاء فى كونه الخالد مستضجكاً بثغر النجوم
ساخراً من مهازل ومآسٍ ، عابثاً بالشرى والمحروم
ومن غره السراب ، ومن غصّ بترياق كوثر موهوم
إنما هذه الحياة بروق خلّب فى مهامه من غيوم
فلتعانق أخاك إن جلبجل الرعد ، عناق المظلوم للمظلوم
ثم يختم الشاعر بهذه الدعوة :

يا أخى ، يا أخى ، تعال إلى كوثر حب مقدس نتطهر
يا أخى ، يا أخى ، تعال إلى هيكل حب مقدس لنكفر
إن وزر الأحقاد صفد روحينا فبتنا من حقدنا نتعثر
إن إثم الدماء عكر نفسينا ، وما كالدماء شئ يعكر
يا أخى إن تشأ تعال إلى ينبوع طهر من السماء تفجر
تستحم الأرواح فيه فتسمو فى الفرايس صافيات المجوهر (٢)

(١) ديوان : نار وحب ، ص ٣٦ .

(٢) ديوان السوانح : ص ١٤٠ .

التجربة الفكرية :

إن الغاية القصوى عند طبقة الأدباء الفلاسفة ، أو الفلاسفة ، الأدباء ، أن يصلوا إلى كبد الحقيقة باحثين عن جوهر الكون وماهية الإنسان ، وروح الطبيعة وما وراء الطبيعة ، وهنا تتأقن التجربة وهى تلوذ بالمنهج التفسيري ، فتخرج فى صورة أقرب إلى النثر منها إلى الشعر ، لأن الشاعر يوجه اهتمامه إلى الآراء والأفكار ، ويتساءل عله أن يصل إلى الحقيقة فهذا الزهاوى ينشد :

أخبرني يا نفس من أنا ، ماذا أنت منى ، ما مبدئى ما معادى
ما حياتى وغاية الله منها ما وجودى ، والقصد من إيجادى
كيف جاءت تقوى الإرادة فينا ما علاقات الروح بالأجساد
علمنى بما به لك علم فلعلى يا نفس ألقى رشادى (١)

وهذا الأستاذ العقاد يصور من خلال تجربته ، قضية من قضايا البشرية فى حيرتها وقلقها ، وعدم الرضا بوضع من أوضاع الحياة :

صغير يطلب الكبرا وشيخ ودّ لو صغرا
وخال يشتهى عملا وذو عمل به ضجرا
ورب المال فى تعب وفى تعب من افتقرا
فهل حاروا على الاقدا ر ، أم هم حيروا القدرا
شكاة ما لها حكم سوى الخصمين إن حضرا

وهذا الشاعر عبد الرحمن شكرى يعظم من قيمة الفكر الإنسانى ، ويصور منزلته وماهيته فيقول :

وكم رمانى الجور فى الأنحدود وقيدونى ، فهوت قيودى

(١) الرسالة : السنة ٤ ، العدد ١٣١ ، ص ٢٧ .

واستبشروا بمقتلى وهلكى وبينهم لو يفظنون ملكى
وأوسعوا من نالى عذاباً وقطعوا من لحمه عقابا
فصار لى فى قتله انتشار يقام لى من قبره منار
وصار لى من دمه مراد يُخَطُّ فى الدهر به السداد
الفكر عدوى مالها من راقى وليس منها حافظ وواقى
يُنَزَّرُ ذرُّ البذر فى الرياح فيسعد النفوس باللقاح
يأبرمها بالفكر يبغى خنقه أأنت تدرى سره وخلقه
الفكر نور الله فى الوجود فعمره كخلده المريد(١)

وهذا ميخائيل نعيمه يلح على رسم صورة (للطمأنينة) ، وأن النفوس
إذا كانت مؤمنة بوجودها وكيونتها ورسالتها فإن العواصف لا تزعزعا مهما
بلغ عنفها :

سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر
فاعصنى يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر
واقصنى يا رعود لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر

* * *

من سراجى الضئيل أستمَد البصر
كلما الليل جاء والظلام انتشر
وإذا الفجر مات والنهار انتحر

فاختفى يانجوم وانطفئ يا قمر
من سراجي الضئيل أستمّد البصر (١)

مسرحية أهل الكهف :

يمكن أن نعد مسرحية توفيق الحكيم (أهل الكهف) من لون التجارب الفكرية ، ومنذ ظهورها في عام ١٩٣٣م ، والنقاد والشراح يحاولون تقييمها ، فبعضهم يصنفها في التجارب الاجتماعية (٢) . وبعضهم يصنفها في التجارب التاريخية (٣) أو الإنسانية ، بل يذهب بعضهم إلى تصنيفها في التجارب الأسطورية (٤) ، وإذا اتكأت المسرحية على التاريخ أو قبست من المجتمع فإنها تبقى تجربة فكرية ذهنية تقوم على الصراع الناشب بين (الإنسان والزمن) ، وقد سبق أن تناولناها بالدراسة في كتابنا (الدراسات الأدبية — الجزء الأول) منذ عام ١٩٦١م .

وإذا عدنا للمسرحية مرة ثانية فلنؤكد وجهاً من وجوهها ، وهو الوجه الفكري ، القائم على الصراع الناشب بين الإنسان والزمن ، ومحاولة الإنسان الانتصار على الزمن منذ فجر التاريخ ، وقد شغلت هذه الفكرة « فكرة الخلود و قتال العدم (٥) » ذهن توفيق الحكيم أمداً طويلاً ، وقد عبر عن ذلك في كتابه (زهرة العمر) ، كما شعلت — من قبله — الفكر المصري القديم ، وداعبت خيال الفراعنة ، وسيطرت على معتقداتهم ، وفي ذلك يقول : « إن الأديان كلها قد فتحت باب الأمل أمام الإنسان بوجود عالم آخر يبعث فيه الناس بعد الموت ، وقد تصوّر الفراعنة أن البعث سيكون استئنافاً لحياة الإنسان

(١) ديوان : همس الجفون : ٩٥

(٢) أنظر مقالاً بعنوان : مسرح توفيق الحكيم (الفلسفي) بمجلة الآداب البيروتية : ٣٧

(٣) أنظر مقالاً بعنوان : (توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء) في مجلة الحديث الحلبية (فبراير ١٩٣٤م) : ص ١٧٨ .

(٤) أنظر : توفيق الحكيم للدكتور أدهم وناجي : ١٥٨ ، والمرجع قبله ، وقضايا الإنسان والمسرح لعز الدين : ٢٢٧ .

(٥) أنظر : تحت شمس الفكر لتوفيق الحكيم من رسالة موجهة لطله حسين .

إلى الأرض ، أو حياة شبيهة بهذه الحياة الأرضية ، ويقرر الحكيم أيضاً : بأن
الفراعة لم يتصوروا لجنة أجمل من وادهم الحبيب ، ولهذا حنطوا الجثث ،
وأقاموا التماثيل في منى الشباب النضر ، لكي تتقمصها الأرواح عند بعثها (١) .

ومسرحية أهل الكهف محاولة من توفيق الحكيم لتفسير فكرة الزمن ،
وقد فسر بها يحيى الخشاب بأنها : « تدور حول مصير الفكر الذي يريد أن
يكون إنسانياً ، فتجذبه على الدوام إرادة الانطلاق على أجنحة الأحلام ،
وتغريه فتنة التحرر من كل قيد ، ويسحره سراب الحياة في ظل عالم من
الثبات والدوام والاستمرار .

هو فكر ميتافيزيقي في جوهره ، يلذ له أن يصف كل ما يمر بنا من
أحداث بأنه عدم وباطل .. » (٢) ، ويفسرها جورج أليز بأنها : غاية
اجتماعية هدفها « القضاء على الوهم الذي طالما دأب خيال الشرق ، وزين له
أنه يمكن أن يحيا حياة كأنها الأسطورة السرميدية ، حياة خارج حدود الزمن »
فإذا نظرنا من الزاوية الجديدة التي يقدمها لنا توفيق الحكيم ، وجدنا أنه لم
يبق لنا غير العالم التاريخي ، وغير الزمان الذي تحدده الولادة الأولى ، والموت
الأخير من طرفيه ، لن تستطيع الأسطورة أن تقف أمام سلطان الزمن
والتاريخ (أى الواقع) وإن هي ظنت أنها انتصرت عليها فقد خدعت نفسها
بالباطل » (٣) .

ويفسرها عز الدين اسماعيل بأن الزمن الذي عاجله توفيق الحكيم هو زمن
نسبي ، يمكن للإنسان أن يستنكر القليل فيبدو كأنه دهر على طريقة أمراء
القيس في فهمه لطول الزمن الليلي ، ويمكن للإنسان أن يستصغر الكثير منه
في لحظة مثل لحظات المحبين الوامقين ، وهذا ما حدث في بعض جوانب
المسرحية كحب ميشيلينا لبريسكا ، ونستمع إليه يقول أن « هذا النوع

(١) زهرة العمر : المقدمة .

(٢) توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء ، مقال بمجلة الحديث ، السنة ٨ ، العدد ٢ ،

ص ١٧٨ .

(٣) مسرح توفيق الحكيم (الفلسفي) ، مقال بمجلة الآداب ، (يولية ١٩٥٧) ص ٣٧ .

من التجربة مجاله الوجدان لا العقل ، وفي الوجدان يمكن أن تتجمع مئات السنين لكي تعبر عن لحظة واحدة ، هي اللحظة القائمة ، فالوجدان — أو الذات — يشكل الزمن تشكيلاً خاصاً يوافق التجربة ، إنه تشكيل ذاتي يأخذ فيه الزمن صفة النسبية .. من أجل ذلك لم يرع ميشلينيا معرفته حقيقة الأعوام الثلاثمائة ، لأنها بالنسبة إليه لم تكن حقيقة مطلقة ، وإنما الحقيقة هي تلك التي يحسها في نفسه ، وهي أنه يستطيع أن يحب ، ومن ثم يستطيع أن يعيش في الحياة من أجل هذا الحب كائنًا ما كانت الظروف الخارجية التي يضطرب فيها الناس . وقد أيد وجهة نظره هذه بنظرية للقديس أوغسطين اقتبسها عن الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتاب (الزمان الوجداني) ، حيث يقول : « إن الذات هي التي تهب الموضوع معنى .. وهذه النزعة قد بدأت مبكرة ، نشاهدها في الحضارة الروحية العربية عند القديس أوغسطين الذي جعل الفكر هو الذي يضع الوجود ، وبوساطة وجود الذات أثبت وجود الموضوع (١) .. » .

وهذا الرأي الذي ذهب إليه عز الدين إسماعيل ليس بالرأي الجديد من بين الآراء التي استهدفت تحليل الفكرة عند الحكيم ، وإنما هو رأي طرقاته من قبله بما يقرب من عشر سنوات ، في كتابنا (الدراسات الأدبية) (٢) ، وما لنا نذهب بعيداً ، وقد ساق توفيق الحكيم الفكرة نفسها في المسرحية على لسان مروتش ، حيث يقول : « إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض ، وعن كل صلة ، وعن كل سبب ، هي أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم ، ما العدم إلا حياة مطلقة (٣) » ، وقد خرج الدكتور مندور بنفس الفكرة ، فيعقب على المقولة السابقة بقوله : « تلك هي فلسفة الحكيم في هذه المسرحية ، وعليها تقوم المسرحية كلها ، فالزمن عند الحكيم ليس شيئاً مجرداً بل هو كامن في محتوياته ، والحياة ليست جوهرًا في ذاته ، بل هي مجموعة

(١) الزمان الوجداني لعبد الرحمن بدوي (ط النهضة المصرية ١٩٥٥) : ص ٩٦ .

(٢) الدراسات الأدبية : ٢٦/١ وما بعدها .

(٣) أهل الكهف :

الروابط التي تربط الإنسان بهذه الحياة ، فإذا انقطعت تلك الروابط ذبلت الحياة فينا وماتت وأصبحت عدماً (١) .

وهذه الفكرة هي التي أودت بالحكيم إلى نوع من التناقض في آرائه ، وفتحت ثغرة على التجربة الفكرية والبناء الفني في مسرحيته ، وجعلت الكثير يتساءل : لماذا نكص على عقبيه ، ولماذا نقض غزله ، ولماذا عاد الحكيم بمشيلنيا إلى الكهف مرة ثانية ، على الرغم من وجود أقوى الصلات ، وبعثها حياة نابضة وهي (صلة الحب) .

فنتعته جمهرة من الكتاب بالسلبية والانهزامية ، وأنه ليس من دعاة الإرادة البشرية ، بل هو (سيزيفي) (٢) بينما حاول آخرون الدفاع عن الحكيم (٣) .

(١) مسرح توفيق الحكيم : ٤٤ .

(٢) أنظر : في الثقافة المصرية لأنيس والعالم : ٨٣ ، وفي الأدب المصري المعاصر للقط :

٧٣ ، والدراسات الأدبية لعفيق والدسوقي : ٣١ ، ومسرح الحكيم لندور ٤٤ .

(٣) أنظر : قضايا الإنسان لمر الدين : ٢٤٨ ، وأدهم : ١١٧ .

الفصل الثالث

الفكرة

في الفكرة الشعر
والحقيقة الواقعية
والمثالية .

في الفكرة :

لا يكتب النحاح والبقاء لأى أثر من الآثار إلا إذا استقرت في ثناياه فكرة ، وإلا كان خواء ، وهذه الفكرة قد تعلو نبضاتها كما في كتب الفلسفة والاجتماع والنقد مثلاً ، وتقل في مضمار القصيد الشعري ، والنثر الفني ، لأن للعاطفة المكانة الأولى في هذا النوع الثاني . ثم تكون الفكرة ، أو العنصر العقلي رافداً لها .

... والأدب بمعناه العام لا يقتصر على ما تحركت فيه العاطفة وتجلى فيه الإيقاع الموسيقي ، وبرزت فيه الصياغة الفنية ، بل هو ما استقامت فيه هذه المزايا إلى جانب الفكرة الطريفة ، والتليل البارع .. ، وإذا نحن قارنا بين ما تعتره الشعوب الغربية من أجناس أدبها ، وما نعتبه نحن من عيون أدبنا ، رأينا أن أبرز ما يميز به أدبهم على أدبنا هو عنصر الفكرة .. «(١)» .

ومن ثم تقوم العواطف ، والقيم الفنية على أسس من الأفكار ، أما النتائج التي تقوم على القعقة والألفاظ الخطابية ، دون أن تكون ثمة فكرة نافذة ، ونظرية عميقة ترقد في ثناياه ، فإنه على حد تعبير المرزباني : « يسقط ويبطل ، وقد يرزق بعض الحمقى الذين يذيعونه هنا وهناك ، فيمتد عمره بمدة أعمارهم ، ثم ينتهي به الأمر إلى الذهاب ، وذلك أن الرواة يبنونه وينفونه فيبطل كما قال الشاعر :

يموتُ رَدِيءُ الشعر من قبل أهله وجيده يبقى ، وإن ماتَ قائلُهُ(٢)

على أن الشاعر الموهوب يمعن النظرة إلى الأفكار فيحيلها من خلال وجدانه إلى مشاعر ذاتية ملونة بخلجات نفسه ، فوجدانه الرائق الذي

(١) معالم الفكر العربي لكمال اليازجي : ص ١٠٢ (ط دار العلم بيروت ١٩٦٦) .

(٢) الموشح للمرزباني : ص ٥٥٦ بتصرف (ط نهضة مصر - تحقيق البيجاوى ١٩٦٥ م) .

يصفيها ، وينبئ عنها الذهنية المحضة ، وفي الوقت نفسه يضفي عليها خيوطاً من عاطفة الشاعر وانفعاله ، فإذا هي حية نابضة بالجمال والفكرة ، والشاعر الذي يقف أمام الفكرة ، ويعجز عن مزجها بإحساسه ، يجيء شعره أقرب إلى النظم منه إلى القريض ، لأن الذهنية المسيطرة على منابع الفكرة تطمس رونق شعره ، والجفاف يذهب بمائة ، فلا نصارة ، ولا شعور بالجمال .

ولهذا نرى بعض النقاد مثل ابن المعتز (١) ، وابن رشيق (٢) ، والمرتضى (٣) ، لا يأخذون بشعر صالح بن عبد القدوس وأشباهه من شعراء الحكمة التجريدية المحضة ، لأنهم يزعمونه بالفكر الحكيم ويثقلونه بالأمثال ، وقالوا : لو نثر هؤلاء الشعراء تلك الحكم في تضاعيف شعرهم لكانت أكثر جلالاً وإحياء ، ولما أقفر قصيدهم من الجلال الفني (٤) .

يريدون بذلك أنهم لو ربطوا تلك الحكم بتجارب شخصية ، لاستطاعوا أن يحولوها من ذهنياتها الخالصة إلى صور عاطفية تجدد صداها في نفوس الآخرين فما هي في جملتها إلا تعاليم أخلاقية تدعو إلى مجانية الرذيلة ، والأخذ بالفضيلة ، وتقوم على التقرير وسرد الوقائع ، إما الاختيار ، وإما المعاناة ، فقد جاءت خلواً منهما ، وثمة فرق شاسع بين قراءتنا لصالح بن عبد القدوس (٥) ، وهو يقول :

المرء يجمع والزمان يفرق
ويظل يرقع ، والخطوب تمزق
ولأن يعادى عاقلاً خيراً له
من أن يكون له صديق أحمت

(١) طبقات الشعراء : ٩٢ .

(٢) الممددة لابن رشيق : ١٩٣/١ .

(٣) آمال المرتضى : ١٤٤/١ .

(٤) أنظر : البيان والتبيين : ٢٠٦/١ .

(٥) أنظر : ترجمة مفصلة له في : طبقات الشعراء لابن المعتز : ص ٨٩ ، وتاريخ بغداد :

٣٠٣/٩ ومعجم الأدباء ١٢/٦ .

فَارْغَبْ بِنَفْسِكَ لِاتِّصَادِقِ أَحْمَقًا
إِنَّ الصَّدِيقَ عَلَى الصَّدِيقِ مَصْدُقٌ
وَزِنَ الْكَلَامَ إِذَا نَطَقْتَ فَإِنَّمَا
يَبْدَى عِيُوبَ ذَوِي الْكَلَامِ الْمُنْطَقِ
ولابن الوردى (١) ، وهو يقول في لاميته :

لَا تَقْلُ أَصْلِي وَفَصْلِي .. أَبَدًا
أَمَّا أَصْلُ الْفَتَى مَا قَدْ حَصَلَ
قَدْ يَسُودُ الْمَرْءُ مِنْ غَيْرِ أَبٍ
وَبَحْسَنُ السَّبْكِ قَدْ يَنْفَى الزَّغْلُ
وَكَذَا الْوَرْدُ مِنَ الشُّوكِ .. وَمَا
يُطْلَعُ النَّرْجَسُ إِلَّا مِنْ بَصْلِ
قِيَمَةِ الْإِنْسَانِ مَا يَحْسَبُهُ
أَكْثَرُ الْإِنْسَانِ مِنْهُ أَوْ أَقْلُ (٣)
ولنا صيف اليازجى (٣) . وهو يقول في أرجوزته :

لَا يَشْعُرُ الْجَاهِلُ بِالْجَهْلِ .. كَمَا
لَا يَشْعُرُ السَّكَرَانُ إِلَّا إِنْ صَحَّحَا
لَا يَحْمَدُ الْقَوْمُ الْفَتَى إِلَّا مَتَى
مَاتَ ، فَيُعْطَى حَقُّهُ تَحْتَ الْبَيْلَى

(١) أنظر : ترجمة مفصلة له في : مقدمة فتح الرحمن لمسعود القناوى .
(٢) أنظر فتح الرحمن الرحيم في شرح نصيحة الإخوان لمسعود القناوى . مصر ١٢٧٨ هـ .
١٩٦٢ م .
(٣) أنظر : ترجمة مفصلة له ، بقلم أفرام البستاني في سلسلة الروائع (ناصف اليازجى ،
بيروت ١٩٢٩ م) .

من قال : لاأَغْلَطُ في أمر جرى

فإنها أول غلطة ترى (١)

ولأبي حفص الفاسي من (لاميته) التي عارض بها لامية العجم

وسامح الخل إن نلتُ به قَدَم

فلست تبصر خلاً غير ذي زلل

وان تضعضع ركن الودّ منه فلا

تعجل ، وقد خلق الإنسان من عَجَل

واشدد قواه ، وحاذرَ أنْ تعنّفه

قربَ نفس امرئ تغتاظ بالعدل (٢)

وبين قراءتنا لأبي العلاء في قوله :

تعبٌ كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد

إن حزنا في ساعة الموت أضعاف

سرور في ساعة الميلاد

خلق الناس للبقاء . . فضلتُ

أمةٌ يحسبونهم للنقاد (٣)

وللمتنبّي في قوله :

ولما صار وُدّ النَّاسِ خِجَا

جزيت على ابتسام بابتسام

وصرت أشكُّ فمن أصطفيه

(١) مجمع البحرين : ص ١٣٧ (ط بيروت ١٩١٣م) .

(٢) أنظر كتابنا : الأدب المغربي ، ص ٤٦٧ .

(٣) شرح سقط الزند ، ٩٧١/٣ .

لعلمى أنه بعض .. الأنام
وآنف من أخى لأبى وأمى
إذا ما لم أجده من الكرام (١)
ولابن الفارض فى قوله :

تراه - إن غاب عنى - كل جارحة
فى كل معنى لطيف ، رائق بهج
فى نغمة العود والنأى الرحيم إذا
تآلفاً بين ألحان من .. الهزج
وفى مسارح غزلان الخمائل فى
برد الاصائل ، والاصباح فى البلج
وفى مساقط أنداء الغمام على
بساط نور من الأزهار منتسج
وفى مساحب أزيال النسيم إذا
أهدى إلى سحيراً أطيب الأرج
وفى التثاوى ثغر الكأس مرتشفاً
ريق أجدامه فى مستنزه فرج (٢)

وللشريف الرضى فى قوله :

وكم صاحب كالرمح زاغت كعوبه
أنى بعد طول الغمز أن يتقدما
تقلبت منه ظاهراً .. متبلجاً

(١) ديوان المتنبي ٢٧٤/٤٠ ، (ط الكتاب العربى ، بيروت) .

(٢) ديوان ابن الفارض (ط دار صادر بيروت ١٩٦٢م) : ١٤٦ .

وادمج دوفى باطناً فتجهماً
ولو اننى كاشفته عن ضميره
أقمت على ما بيننا اليوم مآتما
كعضو رمت فيه الليالى بفادح
ومن حمل العضو الأليم تالماً
دع المرء مطويّاً على ما ذمته
ولانتشر الداء العضال فتندما (١)

فالنماذج الأربعة الأولى تحتوى على نظرات صائبة ، فيها من براعة
التعليل ، وإحكام النظرة ، أكثر من ماء العاطفة ، ورونق الأسلوب ، لأن
الشعراء عرضوا خبراتهم عرضاً ذهنياً ، ولم يربطوها بتجارب معينة تهيب
وجداننا لاستقبالها ، وتعينه على التجارب معها .

بينما النماذج الأخيرة ، جرت فيها العاطفة والخيال مع الفكرة في
طلق واحد ، وخلع عليها الشعراء من أحاسيسهم ما أحال الذهنية فيها إلى
عاطفة وشعور ، فأحسننا بالمتعة الوجدانية ، واللذة الفكرية .

والنماذج الأولى تمثل شخصيات الشعراء من زوايتها العقلية ، والفكرية
المحضة ، وتبين مدى إدراكهم لقوانين الكون والحياة ، بينما المقطوعات الثانية
تعكس لنا شخصيات الشعراء من زوايتها الجمالية ، ولذلك أحسننا فيها
طراوة العاطفة ، وقوة التأثير .

* * *

الشعر إذن لا ينقل الحقيقة كما هى فى الواقع الخارجى ، بل تختلف معايير
النقل من شاعر لآخر ، فهناك من ينقل كما هى فى الواقع ، أى « يقتصر
على عرض أوصاف الطبيعة البشرية ، كما تراءى فى الحياة العادية ، وكما

(١) ديوان الشريف الرضى (تحقيق الصفار) ١٢/٣ ، بيروت ١٩٥٨ م . ٤٠

نلاحظها ، ونعرفها في حدود القوانين المألوفة (١) » والحقيقة الواقعية بهذا المعنى تقابل المثالية التي تعنى بتفسير الواقع والكشف عن طبيعة العمل الفني ، وبراعة تعليله ، وصحة عرضه التي تقوم على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء ، لتخرج في وحدة متكاملة : طابعها الأمانى الحيرة ، حتى « يخيّل للفرد أنه من فرط حماسه لتلك الأمانى أنها قد غدت حقائق . ومن المعلوم أن رغبات النفس قد تبلغ أحياناً من القوة ، بحيث تختلط بالواقع ، فلا يستطيع صاحبها أن يميز بينها وبين الخيال (٢) .. » .

وهناك من ينقلها ، وتكون غايته أن يقتطف حقائقه وصوره من الحياة العامة المألوفة ، وهي بهذا المعنى تقابل الخيال الذي يتخذ حقائقه وموارده من الحياة الشاذة الغريبة التي تخالف قواعد الحياة ، ونظمها الطبيعية (٣) .. » .

ولذلك يختلف مفهوم الحقيقة الواحدة عند الشعراء . حسب نظرة كل منهم إليها ، وتأثره بها ، بل إنها تختلف مقاييسها لدى الشاعر الواحد تبعاً للحالات النفسية « ولما يقوم بينها وبين ظروف الحياة من صلة وثيقة تتجلى في كلمة تنعش ، أو عبرة تستفاد ، أو إرشاد يكتسب (٤) ، أو صورة تغذى الخيال ، لأنها صورة من المدارك الإنسانية ، وهذه المدارك متأرجحة — كما رأينا — في حقل التحصيل والاختبار .

وليس معنى ذلك أن الشعر تزييف للحياة .. والواقع ، كلا ، ولكنه يصور الأشياء وفقاً لتأثر تجاوبنا معها ؛ ولاشك أن هذا اللون من الإدراك الوجداني للأشياء ذو أثر كبير في حياتنا لا يقل عن إدراكنا العقلي لها ، فإدراكنا الغالب للطبيعة مثلاً ، لا يقوم على فهم حقيقتها ، كما هي في ذاتها وفق النظرة الواقعة ، ولا على تحليل عناصرها تحليلًا علميًا يخضع للمنطق

(١) أصول النقد للشايب : ص ٢٣٤ .

(٢) أنظر : في الأدب والنقد لمحمد منور : ص ١١٧ ، والمذاهب الأدبية : ص ٨٣ .

(٣) أنظر : أصول النقد للشايب ٢٣٩ ، والنقد الحديث لفنيمي هلال : ٣٠٠ .

(٤) معالم الفكر الوسيط : ص ١٠٣ .

والتجربة وفق النظرة المثالية ، بل يقوم على استجابة وجدانية لتلك الطبيعة في مناظرها المختلفة .

فإذا رأينا خطف البرق ، وسمعنا صوت الرعد في ليلة عاصفة فإننا نراهم لها ، ولانلثفت إلى حقيقتيهما العلمية ، وكونهما أثراً للتفريغ الكهربى بين سحبتين .. ولسنا نعى بذلك أن نقلل من قيمة الحقيقة العلمية ، كلا ، فشأنها في حياة الإنسان أجل من أن ينكر ، ولكننا نريد أن نؤكد أهمية (الحقيقة الوجدانية) التى يعبر عنها الشعر ، وأنها ليست تزييفاً للواقع ، أو ضرباً من الخيال الجامع .

وهناك فضل آخر للحقيقة الوجدانية هو أنها تخرج تجربة الشاعر من نطاقها الضيق المحدود بمحدود مادية خاصة إلى أفق واسع من الإنسانية الرحبة ، يجد فيها القارئ كثيراً من عواطفه ، فإذا أحس الشاعر الجاهلى مثلاً بأسى عميق حين يقف على أطلال ديار كان قد قضى فيها منذ سنين زمناً سعيداً جميلاً ، فإن القارئ الموهوب الشعور يستطيع الآن أن يشاركه أساه ، وإن لم يكن فى حياته المادية رسوم ولا أطلال ، ذلك لأن جوهر الإحساس عند الشاعر ليس محدوداً بتلك الأطلال ، ولكنه يتجاوزها إلى التعبير عن شعور (الفقد) بوجه عام (١) . كهذا الذى نلمسه فى قول إيليا أبى ماضى -

ليس الوقوف على الأطلال من مُخْلِى

ولالبسكاء على ما فات من شيمى

لكن (مُضْراً) ، وما نفسى بناسية

مليكة الشرق ذات النيل والهزم (٢)

بين الواقعية والمثالية :

نعرف أن التقابل والتعارض كان قائماً منذ القدم بين الواقعية التى ترى فى

(١) النقد والبلاغة لمهدى علام وآخرين : ص ١٥٠ - ١٥١ (ط الأميرية بالقاهرة سنة ١٩٥٧م) .

(٢) أنظر : شعراء الرابطة القلمية لتادرة بجيل سراج : ص ٢٢١ (ط المعارف ١٩٦٤م) -

المجتمع الإنسانى شراً ونقمة ، وبين المثالية التى ترى فيه خيراً ونعمة ، فتلك النظرة كانت فى أصلها نظرة فلسفية ، ثم قيض للواقعية أن تخرج من مواطن الفلسفة إلى الحقل الأدبى لتغزو مذهباً أدبياً منذ القرن الثامن عشر ، تكثر من حوله المفاهيم ، وتعدد التفسيرات ، أما المثالية وذلك فى رأينا فقد ذهب بعض الدارسين إلى أنه لم يقيض لها أن تنتشر (كمذهب أدبى) — وإنما ظلت مقصورة على الفكر الفلسفى — ما يجانب الحقيقة والواقع ، فكما سادت الواقعية سادت المثالية فى صورتها الأخلاقية المتسامية ، ولا يعوزنا الدليل لتقديم منارات شوامخ على طول الطريق فى مختلف الآداب فى شخص شعراء الحكمة .

ولسنا مع الدكتور مندور فيما يذهب إليه من أن بعض الأدباء الإنجليز أمثال : (بوب) (١) ، و(شافتسبرى) قد مهدوا لها منذ القرن الثامن عشر ، لتصير مذهباً أدبياً ، وإنهم قد تغنوا بouda الإنسان ، وتفاؤله بالخير ، وأنهم لا قوا فى سبيل ذلك حملة شعواء من أشباه الكاتب الفرنسى الساخر فولتير (٢) ، حيث أن ذلك الاتجاه الذى طرقة بوب وأمثاله ، لم يكن اتجاهاً مثالياً ينجح إلى الأحلام والأمانى ، وإنما كان اتجاهاً واقعياً فى صميمه ، أو إذ أردنا الدقة ، ما هو إلا الصورة المشرقة للواقعية (٣) ، ولتكن (المثالية) كما يعبرون .

لأنكر أن الحياة حافلة بالشور والآثام ، ولكننا لانستطيع أن ننكر أيضاً أن بها خيراً وفضائل ، وقيماً إنسانية ، وذلك هو واقع الحياة ، فما بالناس نتقبل الوجه الأول ، ونرفض الوجه الثانى ؟ ومثل هذين الاتجاهين نجدهما أدبنا العربى منذ القدم ، فهذا المهلهل الشاعر العربى القديم الذى يحض على الحرب وسفك الدماء فى قوله :

أقولُ لتغلب : والعزُّ فيها

(١) أنظر : تعريفاً به وبأدبه فى (قصة الأدب فى العالم) القسم الثانى من الجزء الثانى : ص ٤١٤ (ط النهضة المصرية ١٩٦٣ م) .

(٢) أنظر : الأدب ومذاهبه : ص ٨٣ - ٨٤ .

(٣) أنظر : المذاهب الأدبية لفيد الشوباشى .

أثيروها لذلكم انتصار

نرتضى كلامه ونعده شاعراً واقعياً ، لالشيء إلا لأن هذا الواقع الذى أصدر عنه هو واقع الأثرة والقسوة والوحشية .

والشاعر القديم المقابل له فى الصف الثانى ، وهو زهير بن أبى سلمى ، عندما يدعو للسلام وللخير ، نقول : إنه ليس بواقعى ، وإنما هو شاعر مثالى ، « وما القيم الأخلاقية ، والمواضعات الاجتماعية التى دعا إليها إلا أغلفة شفاقة لاتكاد تخفى وجه الوحش الكامن فى الإنسان (١) » .

كلا ، فكلا الشاعرين واقعى ، وإن سلك الأول الدرب المتشائم ، وسلك الثانى الدرب المتفائل ، وهو الدرب الذى كتب له النصر فى النهاية ، وكما أن مواخير الحرب والشر موجودة ، فكذلك فرص السلام والمحبة موجودة .

أما سخرية فولتير فى قصائده (أحاديث عن الإنسان — Discoursue Phomme) وفى قصصه (كانديد Candid) التى استند إليها الدكتور مندور وتبناها ، فما هى إلا مهاجمة غير منصفة ، وتحقير لوجهة نظر الشاعر الانجليزى بوب .. ومن اعتنق مذهبه ، وقذف لقيمهم الأخلاقية « بالسذاجة والبلادة (٢) » ، وذلك ما بجانب المنطق والعقل .

وهل تعد اليوم مثلاً شاعراً كشاعرنا المبدع إيليا أبى ماضى ، شاعراً مثالياً ، لأنه يدعو إلى التفاؤل ، ويشجب التشاؤم ؟ وأنه أديب ساذج ، ومسرف فى التفاؤل بالخير ؟ كلا ، بل نعده منارة من منارات الواقعية ، والزعة الإنسانية المتسامية ، المعبرة عن التيار الروحى وما يوحى به من خير

(١) المرجع قبله : ٨٥ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٨٤ .

وسمو ، حتى لينعكس صدى ذلك على قرائه ، وها هو ذا ناقد كبير يعترف بذلك ، ألا وهو ميخائيل نعيمة ، الذى يعلق على ديوان إيليا (الجداول) بقوله : فبين هذه الجداول ما تنسكب معه روحى مترققة ، مترنمة ، مطمئنة ، جذله بنور فى عينها ، وجمال على جانبها ، مرحلة بحرية لأرصاد عليها ولا قيود ، ومدى لا آفاق له ولا حدود (١) .

(١) الجداول : ص ٣٠ (ط نيويورك ١٩٢٧م) .

الفصل الرابع

الصورة الشعرية

تفسير الصورة

المشاهد الحسية

المواقف النفسية

الصورة الخيالية

رسم الشخصيات

رسم المواقف

عرض الأفكار

الحالات النفسية

الصورة القديمة

الصورة الحديثة

تفسير الصورة :

يجب أن تفسر الصورة على أساس البناء الفني أكثر من اتكائها في تفسيرها على حقائق الرسم الذي ينمو نمواً جمالياً صرفاً ، أساسه مذهب (الفن للفن) الذي يبلور في تجويد الصورة ، وتنسيق صناعتها ، بغض النظر عما تحمل من الصديق ، وعما تبعثه من إشعاعات ومشاعر ومفاهيم ، « كذلك يجب ألا تخلط بعلم النفس ، أو يطلب منها وصف المشاعر التي يوقظها محتوى الأعمال الفنية ، كالشفقة أو الهزل ، كالخزن أو البهجة ، فإن واجبها هو تحديد الطابع الجوهري للفن والجمال (١) » .

بذلك نستطيع أن نضع الصورة في موضعها المناسب من تحليل العمل الأدبي ، ونقل من غلواء هذه الكتابات الكثيرة التي حاولت تفسيرها ، متجهة في ذلك إلى رفض الجانب اللغوي ، والجانب الفكري ، واعتبار الصورة هي كل شيء ، ولاشك أنهم تأثروا في هذا الاتجاه بالفلسفات الأوروبية ، التي تقوم فلسفتها على أساس الفصل بين الصورة والمحتوى ، معللين لذلك : بأن المحتوى غير ثابت ونسبي ، والصورة وحدها هي الحقيقة الجمالية ، لأنها خالدة ، وطابعها الأصيل هو القدرة على الإمتاع .

وهذه المقولة التي وضع بذورها الفيلسوف الألماني (كانت - Kant) ثم تبناها هربارت الذي يعد بحق زعيم فلاسفة الاستطيقا الشكلية (Foynalism) من أمثال : اتسمرمان وكوستلين ، واسبنسر وشوبنهاور - ما هي إلا القاعدة التي حولت العمل الفني وأبعدته عن الغايات التعليمية والأخلاقية ، وحررته من أي التزام . على أساس أن الجمال الحر ، هو الجمال الذي يستهدف المنفعة أو الأخلاق .

وبحادثنا (رى - Rey) عن أصحاب مذهب (الفن للفن) ، وعنايتهم

بالشكل دون الجوهر ، فيقول : إنهم يقررون أن الصورة وحدها تكسب العمل الفني جمالا ، والقصيدة تؤثر ، لا بالفكر الذى يوحى بها ، ولا بالموضوع الذى نعالجه ، ولكن بكمال تنسيقها ، وبانسجام ايقاعها ، وبقوة التعبير وغناء ويجب فى العمل الفني أن يتمتع الأحاسيس وحدها ، وليس له أن يهتم بلمتاع الروح (١) » .

ولم تجد آراء أصحاب مدرسة الفن للفن تجاوباً من الفكر النقدى ، لأن الصورة ما هى إلا عنصر من عناصر العمل الأدبى ، وليست كل شىء فيه ، فالذى يطالع مقطعاً شعرياً متكاملًا يرى فيه أبعاداً ثلاثة : (الصورة الصوتية) وهى ما للألفاظ من جرس إيقاعى تحمله اللغة على متنها ، وتستقر به على متن الزمن ، (والصورة المرسومة) بألوانها وبيانها وأبعادها المكانية ، وكأنها رسمت بريشة مصور (والصورة الفكرية) وهى ما للغة من دلالة وحياة باعتبارها رابطاً بين الأجيال المتعاقبة ، وقد سبق أن عالجت هذا الرأى فى كتابى (الشعر والشعراء فى ليبيا) وكتابى (الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبي) .

فالصورة عندما ترسم مشهداً طبيعياً ، كشهد (قوس قزح) ، ولنفرض أنه هذه الصورة الجميلة التى يرسمها لنا ابن الرومى : « وقد نشرت أيدى الجنوب مطارفاً على الجو » ، فإن الرسم يعلو فيها على الجانبين الآخرين ، وعندما ترسم موقفاً نفسياً ، ولنفترض أنه موقف امرئ القيس فى وصف ليله فإن الجانب النفسى يعلو فيها ، وعندما تبسط فكرة ، ولنفترض أنها فكرة تجريدية كأفكار أبى العتاهية فى الزهد فلاشك أن الجانب الفكرى هو الذى سبرز فيها .

وقد نحامل بعض الدارسين على الأدب العربى القديم ، وخصوصاً الأدب الجاهلى ، ورماء بالفقر فى هذه الناحية ، والحق أنه حافل بالصور الشعرية فى

(١) 3 - 34 p. Rey, leçons de philosophie, vol. - اقتبسه عز الدين اسماعيل فى كتابه ، الأسس الجمالية ، ٣٨٨ .

اتجاهها الأول ، أى التى تحفل برسم المشاهد الطبيعية ووصفها وصفاً يلم بكل دقائقها وأبعادها ، ولا يكاد يختص بذلك شاعر بعينه ، وإنما نجدها لديهم جميعاً ، وإن كان شعر ذى الرمة أكثرها غنى بهذه المشاهد واللوحات . ونسير طلقاً مع بعض النماذج لنوضح من خلالها حقيقة (الصورة الأدبية) ، والأسس التى تقوم عليها : فالصورة الأدبية فى معناها الحرفى هى التى تعتمد :

١ - التكامل فى بنائها ، ولا أعنى هنا مجرد جزئيات متتابعة . بل لابد من الحبك الفنى لهذه الجزئيات التى قد لا يهتم لها الإنسان العادى . أما المصور الماهر فيعرف كيف يلتقط هذه الجزئيات ، ويضعها فى مكانها الصحيح .

فهذا التكامل الشعرى أقرب ما يكون للتكامل القصصى فى تصميمه وتنظيمه ، وحبك سياقه ، بحيث يتعرف الشاعر على مكان كل جزئيه ، ويعرف كيف يثرى بها مضمونه . ويغنى بها معانيه ، لتجد من القارئ أو السامع صدى رحيباً ، ووجداناً راقصاً .

ولاشك أن هذا التكامل يسلمنا إلى عنصر آخر من عناصر بناء الصورة وهو عنصر (الوحدة العضوية) فالصناعة الفنية تعرف كيف تبدأ أو كيف تنتهى وتعرف كيف تربط بين الجزئيات وكيف تحكم رواية السباق ، وقد تلمس اهتزازاً فى جانب من جوانب الصورة ، أو ضئولة فى الرؤيا نتيجة لخللخللة الترابط .

والفنان الحقيقى هو الذى ينقلنا إلى أفق الصورة بما توحىه من بواعث الإثارة المتعددة كباعث الخوف أو الفرح ، والأمل أو الحزن ، والمرح أو القنامة .

وهناك من بعد ذلك القالب الذى يحيط بجوانب هذه الصورة ، ويحدد معاملها الإيقاعية ، ونغماتها الرتيبة أو المتفاوتة .

ولقد كان للتحوّل الجندى فى مفهوم الخيال وأثره فى (الصورة الشعرية)

على يد الفيلسوف الألماني (كانت - Kant (١) أثره الكبير ، فلقد تابعه الرومانسيون ، ونسجوا على منواله في إعطاء الخيال القيمة الأولى في مقاييس العمل الأدبي ، وتطرقوا من ذلك إلى القول : بأنه عبارة عن التفكير بالصورة في معانيها الجمالية والابتكارية ، والاستعانة على جلاء مقومات هذه الصورة بالطبيعة ومشاهدها ، وبالتجربة وأصالتها ، والصياغة وجودة سبكها (٢) .

تلك الصورة التي تعتمد العاطفة والانفعال في مؤثراتها وبعثها ، وفي ذلك يقول أحمد الشايب : كيف أبعث في نفسك عاطفة كالتي في نفسي ، إذا كنت معجباً أو محبباً أو متحمساً ؟ كيف أثير في نفسك روعة الإعجاب أو لوعة الحب أو لهب الحماسة ؟

ذلك ممكن بأن أسلم إليك الباعث الذي أثار عاطفتي لعله أن يثير مثلها في نفسك ، فأعطيك هذه الوردية التي أعجبتني لتعجبك أيضاً ، ولكن ليس من الفنون ما يتخذ هذه الوسيلة المباشرة ليهيج بها المشاعر ، ولعل الأدب أبعدها جميعاً عن سلوك مثل هذا السبيل ، لذلك كان مضطراً أن يلجأ إلى وسائل أخرى غير مباشرة ، ليوقظ بها النفوس ، ويهيج العواطف» (٣) .

٢ - والتناسق في تشكيلها ، « وكل ما نصفها به من جمال وروعة وقوة ، إنما مرجعه إلى هذا التناسب بينها وبين ما تصوره من عقل الكاتب ، ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد ، فيه روح الأدب وقلبه ، بحيث نقرأه وكأننا نحادثه ، ونسمعه وكأننا نعامله » (٤) .

٣ - والوحدة في ترابطها لتستوى عملاً فنياً ، مرده لأصل عاطفي واحد ،

-
- (١) أنظر : مقالا لتتبعي هلال بمجلة الحيلة - أغسطس ١٩٥٩ م ، ص ١٣ .
— Wordswrh. Letters, later yeare, 1. 534.
(٢) أنظر : مقالا للأستاذ العقاد بعنوان : (مراج الشعر) مجلة الكتاب ، العدد ٤ ، أكتوبر ١٩٤٧ م ، ص ٥٠٦ .
(٣) أصول النقد الأدبي ٢٤٢ .
(٤) المرجع السابق ٢٥٠ .

يوحى (بالخيال التأليفي) أو الخيال الجمالى (على حد تعبير كانت ، وهو الذى يختار عناصره من بين التجارب الإنسانية ، والصور المتناسبة « ويؤلف بينها ، أو يوحدھا ، أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد(١) ، أساسه البناء العضوى الذى يشكل نفسه من الداخل فى أثناء نموه ، ولاشك أن اكتمال النمو هو اكتمال للشكل ، وتحديد لماهية الصياغة والمضمون (٢) .

٤ - والإيحاء فى تعبيرها ، فالوردة مثلاً وهى أبسط الصور الجمالية ، توحى بالحب وبالشباب والأمل ، وقد يستعملها الفنان رمزاً لكل هذا ، أما أصحاب (الفن للمجتمع) فيطلبون من الفنان أن تحتوى صورته - إلى جانب الجمال المطلق - على موقف من مظاهر الحياة الإنسانية المهمة (٣) . وأما أصحاب (المذهب الرمزي) فيعنون بالإيقاع ، والتعمق فى تصوير المعانى اللامحدودة والمتوارية فى طوايا النفس ، ويتأفقون فى اختيار الألفاظ المشعة المصورة ، وتلك أقوى طرق الإيحاء والفضال « لأن اللفظة المشعة ، والكلمة المحجبة ، توحى فى موقعها وقراءتها بأجواء نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد فى أصلها الوضعى النفعى ، فتصبح كلمة (الغروب) مثلاً مبعثاً لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية ، كمصرع « الشمس الدامى » و « الألوان الغاربة الهاربة » والشعور بالزوال ، والانقباض ، وانطباس معالم الحياة ، وإثارة الشكوك وما إليها » (٤) .

٥ - والتآزر الجزئى فى تكاملها واتمامها ، فالصورة الأدبية عمل تركيبى يطلق على جزئيات العمل الأدبى التى تشكل وحدته وتكامله ، ومن هذه الوحدات الجزئية تؤلف الصورة الكلية ، وهذه الصورة الكلية جديدة

(١) Coleridge. Biographia literaria. 13 (اقتبسه غنىمى هلال فى كتابه

النقد الأدبى ٢٠٤)

(٢) انظر الصورة الأدبية لمصطفى ناصف ٢٠٨ .

(٣) the Scientific Attitude p. 38 (اقتبسه ماهر حسن فى كتابه المذاهب

النقدية ٢٠٥) .

(٤) الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون غطاس ، ٨٨ .

كل الجدة وتختلف عن الصورة الجزئية - حيث أنه لم يكن لها وجود من قبل في عالم الواقع والطبيعة .

والصورة الجزئية في الأدب لها مادتها وكثافتها ووضعها الخاص في العمل الأدبي ، مثلها كالصور الجزئية في الرسم والنحت والتصوير ، فهي أشياء في ذاتها ، وتأمل القارئ فنياً فيما يقرأ هو مثار هذه الصورة التي قصد المؤلف إلى تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها تعدّ بمثابة الألوان والرسوم ، على أن المدلول الأدبي - وهو ما اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له - جديد كل الجدة في الطبيعة ، لأنه ليس مجرد تصوير لها (١) .

وإذن فالصورة الأدبية ما هي إلا تجسيم للأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية على أسس من المبادئ الموضحة آنفاً ، ومن ثم حق لأحمد الشايب أن يقول : « إن مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة .. وهذا هو مقياسها الأصيل » ، فالشايب هنا قد اعتمد قوة الإيحاء فقط ، بينما نجد ناقداً كغنيمي هلال تتبع مقاييس الصورة في مختلف المذاهب الأدبية (٢) الغربية جاهداً أن يجد لها نظائر في أدبنا ، فهي لدى الرومانسيين « خاضعة في صياغتها لسيطرة العاطفة » ، وهي لدى البرناسيين تنتحى الجانب الموضوعي التجسسي « فهي التعبير عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره وهي لدى الرمزيين ذاتية لاموضوعية كما هي عند البرناسيين ، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم الفعل ، والوعي الباطني ، ثم هي مثالية نسبية ، لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة ، وهي لدى السرياليين تعني بالجانب ذي الدلالة النفسية مع الخضوع للإلهام ، وهي لدى الوجوديين « عمل تركيبى يضم إلى العناصر الممثلة للشيء ، نوعاً من المعرفة وهو محدود بمحدود الحس » (٣) .

(١) النقد الأدبي لغنيمي هلال ، ٤٤٧ - ٤٤٨ بتصرف .

(٢) المرجع السابق ، ٤١٧ - ٤٦٨ .

(٣) J. P. sarter : l'imaginaire, D. 0

نماذج للصورة القديمة :

(١) المشاهد الحسية

١ - لوحة امرئ القيس في وصف البرق والمطر : ومرح الطيور
بصفاء الجو بعيد المطر (١) :

أَصَاحَ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ كَلِمَعِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مَكْلَلٍ (٢)
يَضِي سَنَاهُ ، أَوْ مَصَابِيحَ رَاهِبٍ أَمَّالِ السَّلَيطِ بِالذُّبَالِ الْمُقْتَلِ (٣)
قَعَدْتُ لَهُ وَصَحْبَتِي ، بَيْنَ ضَارِجٍ وَبَيْنِ الْعَذِيبِ ، بَعْدَ مَا تَمَأَّمِلِي (٤)
عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّتَارِ فَيَذْبُلُ (٥)
فَأُضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ (٦)
وَمَرٌّ عَلَى الْقَنَّانِ مِنْ نَفْيَانِهِ فَانْزِلْ مِنْهُ الْعَصَمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ (٧)
وَتِيَاءٌ لَمْ يَتْرَكَ بِهَا جَذَعَ نَخْلَةٍ وَلَا أَطْمَأْ ، إِلَّا مَشِيدًا بِجَنْدَلِ (٨)
كَأَنَّ ثُبِيرًا ، فِي عَرَانِينِ وَبْلِهِ ، كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ (٩)

(١) ديوان امرئ القيس : ١٨ .

(٢) صاح : مرخم صاحبي : الوميض : لمعان البرق ، الحبي : المتراكم بعضه على بعض ، كأنه يحبو لثقله ، المكمل ، المستدير ، لمع اليدين ، تحريكهما .

(٣) السليط ، الزيت ، الذبال ، جمع ذبالة وهي الفتيلة .

(٤) ضارج والعذيب ، موضعان ، بعد ما تأمل ، بعد ما أتأمله . أو السحاب .

(٥) قطن والستار ويذبل : جبال . الشيم : النظر إلى البرق مع توقع المطر . الصوب : المطر .

(٦) كتيفه : اسم موضع . اللوح : الشجر العظيم . الكنهل : ضرب من شجر البادية .

(٧) القنن : اسم جبل . النفيان : ما تطاير من رشاش الماء . العصم : جمع أعصم ، وهو الوعل الذي معصمه بياض ، والعصم أيضاً : المعتصمة بالجبال .

(٨) تياء ، بلدة في شمالي الجزيرة . الأطم ، القصر العالي .

(٩) ثبير ، اسم جبل . العراني ، الأنوف ، واستعارها لأوائل المطر . الوبل ، المطر الشديد البجاد . الكساء المخطط ، المزمل ، الملفف بالثياب .

كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ الْمُجِيمِرِ غُدُوَّةٌ مَنِ السَّيْلِ وَالْغُثَاءِ فَلَكَّةٌ مُغْزَلٌ (١)
وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَبِيطِ بَعَاغَهُ نَزُولَ الْيَائِي ذِي الْعِيَابِ الْمُحْمَلِ (٢)
كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الْجَوَاءِ غُدِيَّةٌ صُبْحَنُ سُلَافَا مِنْ رَحِيقِ مُفْلَقِلِ (٣)
كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ غَرَّقَى عَشِيَّةٌ بَارِجَائِهِ الْقُصُوى أَنَابِيشُ عُنْصَلِ (٤)

ونفضل معالم هذه اللوحة التي رسمها امرؤ القيس للمطر الذي أصاب
وبله الجهات المختلفة ، واجتاح سيله كل ما في طريقه من قرى وأشجار
وحيوانات ، ثم أوضح حال سرور الطيور بصفاء السماء - بعيد المطر
الذي غرقت في أفاصيه السباع - كأنما شربن رحيقاً مفلقلاً .

فالمؤثر الذي هاج عاطفة الشاعر ، وأثار في نفسه دواعي الإعجاب هو هذا
المشهد الحسى الذي ملك عليه مشاعره ، حتى أنه أراد أن ينقل هذا الباعث
لأصحابه ويشركهم في الاستمتاع الذي داخله .

والروعة الفنية التي تملأ جوانب الصورة مردها إلى هذا التناسب الذي
يفيض به شعور الشاعر وروحه ، حتى أنه قعد وصحبته بين ضارج والعذيب ،
ليشبع حاسته الفنية ، ويعمق النظرة بالتأمل .

والوحدة التي أحكم نسجها قد تولدت نتيجة حسن اختيار عناصر
التجربة الواقعية ، وحسن تأليفها لتشكيل عملاً فنياً ، فالبرق له وميض
يلمع ويتحرك من خلال السحاب المتراكم ، فيظهر ضبوؤه ، ولقد تعقب
هذه الظاهرة بفكره ، ليعرف كيف يتولد المطر ، وما أشق ما تأمله وفكر فيه .

(١) المجير ، اسم جبل . الغثاء ما احتمله السيل من حطام النبات والحشائش . فلكة
المغزل ، رأسه المستدير .

(٢) صحراء الغبيط ، أكمة انخفض وسطها وارتفع طرفاها من صحارى الجزيرة . البعاع .
الثقل والحمل . العياب . جمع عيبة . وهى وعاء من الجلد تحمل فيه الثياب .

(٣) المكاكى ، جمع مكاء ، وهو طائر كثير الصغير . الحواء . البطن الواسع من الأرض
السلاف ، الخمر .

(٤) الأنابيش ، أصول النبات ، الواحدة أنبوشة . العنصل ، البصل البرى .

ولقد فاضت اللوحة بالحياة والحركة والتجسيم التي بعثها الإحياء وأنعشاهنه العالى في التشبيه ، وامرؤ القيس عن طريق هذه اللمسات الموحية أوقفنا على عوامل التخريب في صورة اكتساح السيل للأخضر واليابس ، وأوقفنا على عوامل الحياة والنشوة بعد انحسار السيل الذي أنبت نباتاً حسناً مختلفاً ألوانه وأزهاره ، ثم انطلاق الطيور تشدو في الأجواء مبهجة كأنها شربت صبراً فسكرت وطربت .

وأخيراً هذا التآلف الجزئي القوي لإتمام الصور الكلية ، فهناك البرق بمقوماته ، والمطر بوابله وسيلة ، والوديان بحشائشها ، وأزهارها ، والمكاكي بحركاتها وشدها . ففي كل ذلك استقصاء لجوانب الصورة ، وتتبع لكل جزئياتها ، ووعي بحقيقة التعبير الفني .

وليس في هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التي تجعل الفن نوعاً من الجهد الذي يبذله الإنسان كي يحقق التكامل بين النفس والطبيعة ، وتشكيلها وفقاً لتصوراتها الخاصة ، وامرؤ القيس حين استخدم هذه الوسائل الحسية في لوحته ، وحدد بواسطتها مقومات الصورة ، فما ذلك إلا لأنها هي الوسيلة الفذة ، حتى يتبها له من بعد ذلك تصور ذهن معين ، دلالاته ، وقيمتها الشعورية في تبيان الموقف الذي يسيطر على وحداته ، وهو الذي ألمح إليه في قوله : ما أعمق متأمل .

ولقد ساعدته هذه الصور الحسية التي شاعت في جوانب لوحته على نقل الشعور والفكرة ، ومن ثم إذا قال ناقد كهويلي : إن الشعور ليس شيئاً جديداً يضاف إلى الصور الحسية ، بل هو الصورة نفسها ، فهو على حق .

أى أنها هي الشعور المستقر في الوجدان ، والذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ، ويعدل منها ، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء ، وتبحث عن جسم ، فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر ، أو الرسم أو النحت ..» (١) .

(١) اقتبسه عز الدين اسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر) ص ١٣٥ .

٢- لوحة صيد الثور الوحشى (*) للنابعة الديبائى :

وَمَهْمُو نَازِحٍ تَعْوَى الدَّنَابُ بِهِ نَائِي المِيَاهِ عَنِ الْوَرَادِ مِقْفَارُ (١)
جَاوَزْتُهُ بِعَلْنَدَاةٍ مُذَكَّرَةٍ وَعَرِ الطَّرِيقِ عَلَى الْأَحْزَانِ مَضَارُ (٢)
كَأَنَّمَا الرَّجُلُ مِنْهَا فَوْقَ ذِي جُلْدٍ ذَبَّ الرِّيَاءِ إِلَى الْأَشْبَاحِ نَظَارُ (٣)
مُطَرَّدٍ أَفْرَدَتْ عَنْهُ حَلَائِلُهُ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ أَوْ مِنْ وَحْشٍ ذِي قَارِ (٤)
سَرَاتُهُ مَا خَلَا لِبَاتِهِ ، لَحِقُ وَفِي الْقَوَائِمِ مِثْلُ الْوَشْمِ بِالْقَارِ (٥)
وَبَاتَ ضَيْفًا لَأَرْطَاةٍ ، وَالْجَاهُ مَعَ الظَّلَامِ إِلَيْهَا وَابِلُ سَارِ (٦)
حَتَّى إِذَا مَا انْجَلَتْ ظُلُمَاهُ لَيْلَتُهُ وَأَسْفَرَ الصَّبْحُ عَنْهُ أَى إِسْفَارِ (٧)
أَهْوَى لَهَا قَانَصٌ يَسْعَى بِأَكْثَلِهِ عَارَى الْأَشَاجِعِ مِنْ قُنَاصِ أَنْمَارِ (٨)
مُحَالِفُ الصَّيْدِ ، تَبَاعُ لَهُ ، لَحِمٌ مَا إِنَّ عَلَيْهِ ثِيَابٌ غَيْرُ أَطْمَارِ (٩)
يَسْعَى بِغُضْفٍ بَرَاهَا ، وَهِيَ طَاوِيَةٌ طَوِيلُ ارْتِحَالِهَا مِنْهُ وَتَسْيَارِ (١٠)
حَتَّى إِذَا الثَّوْرُ بَعْدَ النَّفْرِ أَمَكَّنَهُ أَشْلَى ، وَأَرْسَلَ عُضْفًا كُلِّهَا ضَارِ (١١)

* - ديوان النابعة (تحقيق شكرى فيصل) : ٢٣٣ : (ط دار الفكر بيروت ١٩٦٨) .

(١) المهمة المفازة البعيدة .

(٢) الملنداة : الناقة الصلبة القوية . المذكرة : أى كأنها حبل ذكر . الأحزان : جمع حزن . وهو الأرض الصلبة . مضار : تدرك الغاية .

(٣) جدد : جمع جد بضم الجيم : أى العلامة . ذب الرياد : الذى ينشئ الأماكن المختلفة من الخوف والخشية . الرياد : الطلب .

(٤) وجرة : موضع بين مكة والبصرة ، وذوقار : بن الكوفة وواسط .

(٥) السراة : الجزء الأعلى من الجسم . اللباب : جمع لبة ، وهى موضع القلادة من الصدر . لحق : أبيض .

(٦) الأروطاة : شجرة لها ثمر كالنخيل .

(٧) انجلت ، انكشفت .

(٨) الأشاجع ، جمع أشجع ، وهى أصول الأصابع . أنمار ، ابن نزار أخو مضر الحمراء .

(٩) لحم ، يجب اللحم ويشبهه .

(١٠) غضف ، جمع أغضف ، وهى الكلاب المسترخية الآذان . براها ، أنحفها .

(١١) النفر ، الابتعاد والسرعة . أشلى ، أغرى . وضار ، متعود الافتراس .

فَكَرَّ مُحَمِّيَّةً مِنْ أَنْ يَفْرَكَمَا كَرَّ الْمُحَامِي حِفَاطًا خَشِيَّةَ الْعَارِ (١)
 فَشَكَّ بِالرُّوقِ مِنْهَا صَدْرَ أَوَّلَهَا شَكَّ الْمَشَاعِبَ أَعْشَارًا بِأَعْشَارِ (٢)
 ثُمَّ انْثَنَى بَعْدَ لِلثَّانِي ، فَاقْصَدَهُ بِذَاتِ ثَغْرِ بَعِيدِ الْقَعْرِ نَعَارَ (٣)
 وَاثْبَتَ الثَّالِثَ الْبَاقِيَ بِنَافِذَةٍ مِنْ بَاسِلِ عَالَمٍ بِالطَّعْنِ كَرَّارَ
 وَظَلَّ فِي سَبْعَةٍ مِنْهَا لِحَقْنٍ بِهِ يَكُرُّ بِالرُّوقِ فِيهَا كَرَّ أُسْوَارِ (٤)
 حَتَّى إِذَا مَا قَضَى مِنْهَا لِبَائِنَتَهُ وَعَادَ فِيهَا بِإِقْبَالِ وَإِدْبَارِ (٥)
 انْقَضَّ كَالْكُوكَبِ الدَّرِي مُنْصَلِتًا يَهْوَى وَيَخْطُطُ تَقْرِيْبًا بِإِحْضَارِ (٦)

فأى روعة، وأى تصوير أجمل من هذا!! ذلك تصوير النوايع من الشعراء الذين يدركون جزئيات الصورة ، ويتتبعونها فى دقة متناهية ، لقد تجلّت عبقرية النابغة (٧) فى رسم هذا المشهد ، فهبك واقفاً فى الصحراء ، فاذاترى؟

الصحراء ، والناقة ، والثور الوحشى بلونه الداكن ، وقرونه الحادة ، والصيد الجاد فى طلب الثور ، والكلاب المعلمة .. وذلك كله قد أمد الشاعر برسم الصورة فاتضحت قسماها ، وغدت ملحمة لا يستطيعها إلا الموهوبون.

٢ - لوحة طرفة بن العبد فى تصوير الربع (٨) :

أَشْجَاكَ الرَّبْعَ أَمَّ قَدَمُهُ أَمَّ رَمَادِ دَارِسٍ حُمَمُهُ
 كَسْطُورِ الرُّقِّ رَقْشَهُ بِالضُّحَى مَرْقُشَ يَشْمُهُ

-
- (١) محمية ، حمية .
 (٢) المشاعب ، هو المثقب . الروق ، القرن .
 (٣) أقصده : أصابه . نعار : ينفجر منه الدم بشدة .
 (٤) الأسوار ، قائد الفرس .
 (٥) لبائنته ، غرضه .
 (٦) التقريب ، ضرب من العدو . الاحضار : ارتفاع الفرس فى عدوه .
 (٧) وانظر لوحة أخرى له فى معركة للثور الوحشى مع الكلاب (قصيدته الدالية - الديوان ، ٧٠)
 (٨) ديوان طرفة : ٨٤ .

لعبت بعدى السيول به وجرى فى رونق رهمه
فالكئيبُ معشب أنف ففناهيه ، فمرتكمه
جعلته همَّ كلكلها لربيع ديمه تشمه
خابسى رسمٌ وقفتُ به لو أطبع النفس لم أرمه
لا أرى إلا النعام به كالإماء أشرفت حُزْمه
والقرار بطنه غدقٌ زينت جلهاته أكمه

(ب) المواقف النفسية

١ - مشهد ليل (١) امرئ القيس :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوكه على بأنواع الهموم ليبتلى (٢)
فقلت له لما تغطى بصلبه وأردف أعجازاً ، وناءً بكلكل (٣)
ألا أبا الليل الطويل ، ألا انجلى بصبح ، وما الاصبح منك بأمثل (٤)
فيالك من ليلٍ كأنَّ نجومه بكل مغار الفتل شدت يذيل (٥)
كأنَّ الثريا علقت في مصامها بأمراس كتانٍ إلى صم جندل (٦)

هذا المشهد يصور موقفاً نفسياً للشاعر فهو لا يكتفى بسرد المشاهد ، بل
بشخص الليل ، ويناحيه ، ويفصح من مناجاته عما يجثم على صدره من
هموم ، فالآيات تبدأ بتشبيه يوحى بامتداد الظلام ، وتراكمه ورهبته ، وذلك

(١) ديوان امرئ القيس : ١٨

(٢) سدود له : ستوره .

(٣) تغطى بصلبه : بوسطه كالجلل . أردف انجازاً : بعد تمدد وسطه حرك مؤخرته
الكلكل : الصدر . ناء : نهض .

(٤) أمثل : أحسن .

(٥) مغار الفتل : متحكم الفتل . يذيل : جبل بنجد .

(٦) مصامها ، موضعها . الأمراس الحبال .

في قوله « وليل كعوج البحر » ، ولعلنا ندرك مدى هذه الرهبة من شاعر نشأ في البادية بعيداً عن البحر ، ثم تأتى من بعد ذلك استعارة تصور الليل وهو يرخى على الشاعر أستاراً ثقيلة من ظلامه الدامس ، مصحوبة بأنواع شتى من الهموم والانفعالات ثم تتلاحق الصور المحاذية ، فيتخيل الليل جملاً يتمطى ، حتى بعدما بين أوله وآخره ، فهو لا يكاد يتحرك إلا في بطء شديد ويصور نفسه القلقة الحائرة التي ترقب انبثاق الفجر ، تتكور على بعضها وتعود إلى ذاتها ترى أنها أمنية مخدوع ، وأن الصبح لن يأتيها بأفضل مما جاء به الليل ، ويتوهم النجوم وقد شدت بأمراس كتان إلى جبل بذبل ، فهي ثابتة في مكانها لا تتحرك .

٢- مشهد لبيد بن ربيعة وهو يصور راحلته (١) :

أَقْتَلِكَ ! أُمٌ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ خَذَلَتْ ، وَهَادِيَةُ الصَّوَارِقِ قَوَائِمُهَا (٢)
خُنُسَاءُ ، ضَيَّعْتُ الْفَرِيرَ ، فَلَمْ تَرَمْ عُرْضَ الشَّقَائِقِ ، طُوفُهَا وَبُعَاثُهَا (٣)
لَمَعْفَرٍ فَهْدٍ تَنَازَعَ شَلْوُهُ غُبْسٌ كَوَاسِبٌ لَا يَمْنُ طَعَامُهَا (٤)
صَادَفَنَ مِنْهَا غِرَّةٌ فَأَصْبَنَهَا إِنَّ الْمَنَايَا لَا تَطِيْشُ سِهَامُهَا (٥)
بَاتَتْ ، وَأَسْبَلٌ وَاكِفٌ مِنْ دِمَةٍ يَرُوى الْخَمَائِلَ ، دَائِماً بِسَجَامِهَا (٦)
يَعْلُو طَرِيقَةً مَتْنَهَا ، مَتَوَاتِرًا فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا (٧)

(١) ديوان لبيد ، ٢٢١ .

(٢) وحشية ، بقرة وحشية . مسبوعة ، افترس السبع ولدها . خذلت ، تركت . الصوارق قطع البقر . أقتلك الضمير في تلك يعود على الأتان في الأبيات السابقة .

(٣) الخنساء مؤخر أرنبة الأنف ، والبقر كلها خنس . الفرير ، ولد البقرة الوحشية . الشقائيق ؛ جمع شقيقة ، وهى الأرض الغليظة الصعبة ، الطوف : التطواف والجولان . البنام : الصوت الحزين .

(٤) فهدي : أبيض . تنازع : تجاذب . الشلو : العصور ، أو بقية الجسد ، غبس ، هو الذى لوته كلون الرماد . صفة للذئب الخنوف . لا يمن : لا يقطع .

(٥) لا تطيش : لا تحطى .

(٦) أسبل : أسال . الواكف : المطر . الديمة : المطرة التى تدوم نصف يوم تقريباً .

الخمائيل جمع خيلة : وهى كل رملة ذات نبات . السجام : الصب .

(٧) طريقة المتن : خط ظهرها من الحارك إلى الكفل .

تَجْتَنَّفُ أَضْلاً قَالِصاً مَتَنَبِّذاً بعجوب^١ أنقاء^٢ يَمِيلُ هَيَامُهَا (١)
وَتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ ، مُنِيرَةً كَجُمانَةِ الْبَحْرِىِّ سُلَّ نِظامُهَا (٢)
حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلَامُ وَأَسْفَرَتْ بَكَرَتْ تَزَلُّعَنْ الثَّرَى أَزْلامُهَا (٣)
عَلَّهَتْ تَرَدُّدٌ فِي نِهَاةٍ صُعائِدٍ سَبْعاً تُوَاماً كاملاً أَيَّامُهَا (٤)
حَتَّى إِذَا يَسْت ، وَأَسْحَقُ خَالِقٍ لَمْ يُبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا (٥)
فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الْأَنْيَسِ ، فَرَاعُهَا عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ ، وَالْأَنْيَسُ سَقَامُهَا (٦)

نقف في ثنايا معلقة ليبد على مشهد متكامل يشبه قبة الناقية بالأثان ثم بالبقرة الوحشية ، وفي خلال الصورة الأولى تطالعنا ظاهرة تعتبر من خواص الإنسان العاقل ، وهي (ظاهرة الغيرة) ، وذلك في الأبيات التي شبه فيها ناقته بالأثان ، ولاشك أن تلك الظاهرة قد عكس عليها الشاعر من خلجات نفسه ، ولونها بما يعتمل في وجدانه .

ثم عاد لينشر الصورة على نحو آخر فيه الحيرة والخوف واللهفة ، فراحلته تشبه البقرة الوحشية التي تركت وليدها ، وذهبت ترعى مع صويحباتها ، متكلة على الفحل الذى يتقدم القطيع ، فافترست السباع ولدها ، فذهبت نفسها شعاعاً ، وانطلقت تجرى هنا وهناك باحثة عنه ، حيرى والهة ، جازعة .. يتردد بغامها بين كثران الرمال لعلها أن تجده .. ويمض النهار ، ويحيط الليل ، وينهمر المطر ، ويتمدد على جانبي ظهرها ، متتابعاً لا يكاد

(١) تجتنف : تدخل في جوف . أصلاً : المراد جذع شجرة . قالصاً : مرتفع الفروع ، متنبذاً : متخياً . العجوب : جمع عجب ، وهو أصل الذنب . الانقاء : جمع نقا ، والمراد كتيب الرمل . الهيام ، الرمل الذى لا يزال ينهال ولا يتأسك .

(٢) النظام ، الخيط .

(٣) أسفرت : دخلت في الصباح . أزلامها : قوائمها .

(٤) علّهت : أى هلعت وجزعت . تردد : تردد متحيرة . نهاء : جمع نهى وهو النذير . صعائد ، اسم مكان .

(٥) اسحق : أخلق . الخالق : الضرع الممتلئ .

(٦) توجست : خافت . الرز : الصوت الخفى . الأنيس : الناس . عن ظهر غيب : أى أنها لم تر أصحاب الصوت .

ينقطع ، في ليلة مظلمة سترت بالنجوم غيومها ، فتأوى إلى جذع شجرة ، مرتفعة الأغصان وتمكث برهة موزعة النفس ، بين مطلب الحياة ومطلب الأمومة ، في حيرة من أمرها : أتحمي نفسها ، أم تبحث عن طفلها ؟ ولكن الأمومة غالبة ، فلا تلبث أن تستجيب لهذا الوازع الغريزي ، فتبارح ملجأها ، وتعاود البحث في غدران صعاثد سبع ليال توائم .

في هذه اللحظة التي يبلغ فيها الضعف البشري بالألم ذروته ، وتكاد تنحطم عنده أعصاب أقوى الكائنات ، ينتلها القدر بالصياد ، وهي لاتعرف مكانه ، ولكنها تدرك بغريزتها أن ثمة خطراً يهددها ، فهي ترهف السمع ، وتنحسص صوت الإنسان ، وحق لها أن تخاف لأن الإنسان سبب هلاكها (١) .

٣ - مشهد دموع المثقب العبدى (٢) :

هَلْ لِهَذَا الْقَلْبِ سَمْعٌ أَوْ بَصَرٌ أَوْ تَنَاهٍ عَنْ حَبِيبٍ يُدَكَّرُ
أَوْ لَدَمْعٍ عَنْ سَفَاهٍ نُهْيَةٍ تَمْتَرِي مِنْهُ أَسَابِي الدَّرَرِ
مُرَّ مَهَلَاتٍ كَسَمَطِي لَوْلُؤٍ خُذِلْتُ أَخْرَاطُهُ فِيهِ مَغَرُّ

(ج) الصور الخيالية

١ - صورة الصبح عند علقمة بن عبدة (٣) :

أوردتها ، وصدور العيس مُسَنَّفَةٌ (٤)

والليل بالكوكب الدرّى منحور (٥)

ويحلل نجيب الهمبتي هذه الصورة على طريقة البلاغيين من الانكاء على

(١) أنظر : تاريخ الشعر العربي للهمبتي : ٩٧ ط الخانجي ١٩٦١ .

(٢) أنظر : شعراء النصرانية لشيخو : ٤٠٣ .

(٣) أنظر ترجمة مفصلة له في ديوانه : (ط دار الفكر للجميع بيروت ١٩٦٨) ٤١٠ .

(٤) الأسناف . هي الثياب التي توضع على كفى البعير .

(٥) ديوان علقمة ٤١٠ ، وقارن بشعراء النصرانية ، ٥٠٧ (ط دار المشرق بيروت) .

الصور المجازية فيقول : إن الشاعر ذكر الإسناف ، ليفهم البرد ، فإذا فهم البرد اتجه معه الخاطر إلى الصبح .

ولم يقف الشاعر عند هذا الوجه من الدلالة ، فزاد عليه : والليل بالكوكب الدرى منحور ، والكوكب الدرى هو الزهرة ، والزهرة تسمى - فيما تسمى به - كوكب الصبح ، وفي هذه الصورة ما فيها من جمال يزيده ذكر الكواكب الدرى ، ثم تشبيهه إياه بالسيف ينحر به الليل ، وإنما ينحر الحيوان .. فاجتمع له بذلك في البيت من وجوه الخيال البياني . . ما تنقطع عنه الرقاب (١) .

ولو لجأ الهيبى إلى مقومات الصورة الحديثة في كشف جمال البيت - ولا سيما وأنه ألمح إلى شيء من ذلك عند ذكره لوسائل الأداء الشعري (٢) - لكان أكثر توفيقاً ، لأن في تحديد الشاعر لوقت معين ، دلالة قوية على الحالة الوجدانية التي كان يعاينها ، وهنا تتبدل ملامح الصورة من مجرد النظرة البيانية وتتجه إلى الدلالة في نفس الشاعر التي كانت تعاني التمزق .

ثم هذا الاتجاه الذى ألقى ظلالاً كثيفة على الليل ، قد تبدت لنا من خلاله خطوط أخرى غير إطلالة الصباح ، وهى صورة الدماء القانية ، وإخال الصورة هنا ترمز لشيء نفسى .

٢ - صورة الموت عند طرفة بن العبد (٣) :

لعمرك إنَّ الموتَ ، ما أخطأ الفتى
لكالطَّوَلِ المُرْنَحَى ، ، وثُنْيَاهُ باليد (٤)

ألحت فكرة الموت على طرفة ، وهو بعد شاب ، فركته حائرًا متشائمًا ،

(١) تاريخ الشعر العربى ، ٨٢ .

(٢) المرجع السابق ، ٩٥ .

(٣) ديوان طرفة ، ٢٤ .

(٤) الطول : الحبل الذى يطول للدابة لترعى . الثنيان الطرفان .

لايلوى على شيء ، ولقد ربط بين هذه الفكرة . وبين أسلوب حياته ، فما دامت هذه النهاية محتومة ، فلماذا لاينتهز الفرصة . ويعب من الحياة قبل نفادها ؟

إن هذا الكابوس الذى أقلق مضجعه ، وأرق فؤاده ، سوف يفاجئه ولو أمهله حيناً من الدهر ، فنذر الموت - كما يراها - ماثوثة في تربة الحياة منذ كانت الحياة ، ومن ثم لم يحاول الشاعر أن يربط بين الحياة والأمل ، ولكنه ربط بين الحياة ونقيضها ، هكذا تشهد أبيات معلقة « أرى قبر نحام .. كقبر هوى » ، « أرى الموت يعتام الكرام ، ويصطفى عقيلة مال الفاحش » .. ومن خلال هذه الصور القائمة غذا الموت نهاية حياة - في رأيه - لابتداء حياة .

٢ - صورة ليل أبي العلاء (١) المعرى :

ليلى هذه عروسٌ من الزَّردِ يج عليها قلائدٌ من جُمان
هرب النومُ عن جفونىَ فيها هرب الأمنُ عن فؤاد العجان
وكأنَّ الهلالَ يهوى الثُّريا فهما للوداع مُعتنقان
وسهيلٌ كوجنة الحبِّ فى اللو ن ، وقلبِ المحبِّ فى الخفَقان
مُسْتَبْدَاً كأنه الفارسُ المُعدُّ لم يبدو معارضُ الفُرسان
يُسرع اللَّمَحُ فى احمرارٍ كما تُسرع مقلَّةُ الغَضبان
ففى اللَّمَحِ فبكَّتْ رحمةً له الشَّعْرَيان (٢)
ثم شاب الدُّجى ، وخاف من الهج ر، فغطَّى المشيبَ بالزُّعفران (٣)

(١) شرح سقط الزند : ٤٢٥/١ ، (الدار القومية بمصر) ١٩٦٤ .
(٢) الشعريان : نيجان ، ويعنى بهما الشعرى البور ، والشعرى الغمضاء إحداهما عبرت الحجره فنظرت إليها ، والأخرى غمضت عينها فلا تستطيع النظر إليها .
(٣) يريد بالزعفران هنا ما يسبق الشمس من الضوء ، وفيه ميم من صفرتها .

ونضاً فجَرَه على نَسْرِهِ الوا قع سيفاً ، فَهَمَّ بالطيران (١)
نماذج للصورة الحديثة :

(١) رسم الشخصيات

١ - تصوير شخصية الراقصة لعبد المجيد بن جلون (٢) .

صدعَ الجوقُ فجأةً	في جنونٍ وقوة
حينَ لاحَتْ أماننا	ذاتُ حُسنٍ وفتنة
قد أُحيطَتْ بهالةٍ	من سنيٍّ ، وسطَ ظلمة
سَحَرْتَنَا بلفتةٍ	فتنتنا ببسمة
رَقَصَتْ في رِشاقةٍ	رقصةً إثرَ رقصة
أَذْبَرَتْ ثم أَقْبَلَتْ	استقامت تثنت
تابعتْ نعمةَ البيا	نِ بِحذقٍ وَخِفَّةٍ
وتثنتْ مع الكَمَا	نِ بِلُطْفٍ وَلَوْعَةٍ
يتبعُ الطبلَ صَدْرُهَا	كُلَّ حينٍ بقفزة
نَعْمَةٌ قد تَجَسَّمتْ	لِلوَرَى أَيَّ نَعْمَةٍ
جَسْمُهَا الغَضُّ نص	فُ عارِ كتمثالِ دُمية
أَبَدَعَ الفنُّ صَوغَهَا	في دهاهِ وَحُنْكَه (٣)

فَعبد المجيد بن جلون قد رسم لنا شخصية الراقصة في مختلف حركاتها وتأودها بعد أن ارتفع الستار عن المسرح ، وقد نزع إلى الصور الدقيقة ، وإبراز الجزئيات التي تعتمد الحقائق المادية .

(١) النسر الواقع : هو ثلاثة أنجم على طرف المجرة مجتمعة .

(٢) شاعر مغربي .

(٣) أنظر كتابنا الأدب المغربي الحديث : ٦٣٢ .

وكان موفقاً في استعماله للأطفال لإبراز ملامح الصورة ، مثل : صدح ،
لاح ، سحر ، فتن ، رقص) ، ولا سيما هذا البيت الدقيق التصوير :

أدبرت .. أقبلت

استقامت .. تثنت

فاختيار الكلمة المعبرة يعد لبنة قوية من مقومات الصورة (١) .

ونستطيع أن نقارن بين هذه الصورة . وبين صورة ابراهيم العريض (٢)
(التمثال الحى) :

وَأَنجَابَ ذَاكَ السَّتْرُ عَنْ غَيْدَاءِ تَرْفُلٍ فِي صَبَاها
تَمْشِي وَثِيداً ، وَالْحَرِيرُ يَشْفُ عَنْ أَذَى خُطَاها
مَلْمُومَةٌ كَالْوَرْدَةِ الْبَيْضَاءِ فِي وَرْقٍ حَوَاها
حَتَّى إِذَا وَقَفَتْ إِزَاءَ الْخَلْقِ يَبْهَرُهُمْ سَنَاها
نَشَرَتْ مُلَاعِنَهَا الرَّقِيقَةَ مِنْ حَوَاشِيها يَدَاها
وَمَشَتْ تَلُوحَ بِالْيَدَيْنِ كَأَنَّها تَرعى انْتِباها
وَتَدورُ دَوْرَها ، فَيَنْعَكُسُ الضِّيَاءُ عَلَى خِلَاها
كَمْ بِالْغَتِّ فِي الْمِيلِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَطْوِي قَفَاها
ثُمَّ اسْتَوَتْ فَوْقَ الْأَصَابِعِ كَالْحَشَائِشِ فِي رِيَاها
يَهْتَزُّ مِنْهَا كُلُّ عُضْوٍ نَغْمَةً .. حَتَّى حَشَاها
وَتَهَمُّ طَوْرًا أَنْ يُوَازِي مَوْضِعَ الْإِبْهَامِ فَأَها
فَتَرَى تَفْتَحُ جِسْمَها كَالْأَقْحَوَانَةِ فِي نَدَاها (٣)

(١) المرجع السابق : ٦٣٣ .

(٢) شاعر من البحرين .

(٣) ديوان المرائس (دار العالم للملايين - بيروت ١٩٤٦) .

وقد عقب الناقد المصرى الذواقه مصطفى عبد اللطيف السحرى على هذه الصورة بقوله : « هذه صورة كبيرة . لمظهر مادى ، أو تصوير لاموضوعى ، وهو نوع من التصوير الشعرى له درجة . وبعض الباحثين .. يقف وقفه مخطئة عندما يجرد مثل هذه الصور من التقدير . فأحدهم (١) لم يعجبه تصوير امرى القيس للجواد ، وهى صورة لاموضوعية جيدة (٢) ، وقد وقف مرة ثانية أمام قصيدة لعلى محمود طه . فرأى أن الأبيات فى مجموعها لا تتناسق صورها ، ولا تنضام بعد تفرق ، والأبيات هى تصوير لمشهد طبيعى مطلعها :

وتجلى المساء فى ضوء بدر وشفوف غر الغلائل حمر
وسماء تطفو وترسب فيها السَّ حب كالرَّغْو فوق أمواج بحر
وعلى شاطئ الغدير ورودٌ أغمضت عينها لمطلع فجر
وسرى الماء هادئاً فى حوَا فيه يُغنى ما بين شوالٍ وصخر

وليس على هذا التصوير غبار ، وهو تصوير حى واقعى ، لا يجوز لنا أن نشجبه ، بل له درجته الفنية « (٣) .

٢ - تصوير شخصية الدرويش لرشيد أيوب (٤) .

وقفنا عند مرآه حيارى ما عرفناه
عجيب فى معانيه غريب فى مزاياه
له سروال جواب غبار الدهر غشاه
ووجه لوجه الشمس غارت فيه عيناه
سألنا الناس ؟ من هذا فقالوا : يعلم الله
فلا ندرى بما فيه ويسهو إن سألناه

(١) قصد به الدكتور مصطفى ناصف .

(٢) أنظر كتاب (الصورة الأدبية) لناصر ، ط النهضة ١٩٥٨ .

(٣) النقد الأدبى من خلال تجاربى : ص ٨٦ . (معهد الدراسات العربية ١٩٦٢) .

(٤) أحد شعراء المهجر .

كَأَنَّ فِي صَدْرِهِ سِرٌّ وَذَاكَ السِّرُّ يَنْهَاهُ

* * *

إِذَا مَا جَنَّهُ لَيْلٌ تَرَامَتْ فِيهِ نَجْوَاهُ
فِيرْعَى النَّجْمُ إِذْ يَبْدُو كَأَنَّ النَّجْمَ مَعْنَاهُ
تَرَاهُ إِنْ سَرَى بَرْقٌ تَمْنَاهُ مَطَايَاهُ
وَإِنْ أَصْغَى لَصَوْتِ النَّاسِ أَشْجَاهُ ، وَأَبْكَاهُ
إِذَا أَعْطَيْتَهُ شَيْئًا أَبَتْ جَدْوَاكَ كَفَاهُ
وَفِي الدُّنْيَا لِأَهْلِهَا حِظَامٌ مَا تَمْنَاهُ (١)

٣- تصوير شخصية المشعوذ (٢) لحمد الطنجاوي (٣) :

وَتَقَلَّصُ الشَّيْخُ الْوَقُورُ
وَالْعَيْنُ تَحْدِجُ
وَالرُّمُوشُ ..
وَشُعَيْرَاتُ بَنْثِيرِهِ
فِي الصَّدْغِ
شَهْبَاءٌ صَغِيرَةٌ !

* * *

وَأَنَامِلُ
مَقْبُوضَةٌ
مَبْسُوطَةٌ

-
- (١) ديوان أغاني الدرويش . لرشيد أيوب ط ١٩٢٨ .
(٢) يمكن مقارنتها بقصيدة (ضاربة الودع) للشاعر الليبي الماجري .
(٣) شاعر مغربي .

وحسيرة

* * *

وتحرّكت شفتاه
في شبه ابتهاال !
هاتوا الموائد بالثريد
الجن يصرخ
الثريد !
هو يطلب أن يحبّ من الدماء !
هاتوا الدنانير
انثروها
وانثروها في إناء
من حليب
أو دماء
ياشهورش

(ب) رسم المواقف

١ - تصوير موقف متعدد زيم من الفتاة (نهلة) لمحمد بن دفعة (١) :

إنما صُبِحِي تعكّر
بينما النهلات كانت
تملأُ الجرات في النبع الكبير
كان شيخٌ ثم يكرّع
وصبى يتسكّع

(١) شاعر مغربي .

وعجوز ..

غسلت إزاراً مرقع

وكست غُصْنًا به

وانتظرت يُبسه

كى تقدر ترجع

فاذا غيم ، غبار

يَتَقَشَّعْ

عن وعول تقصد التبع

وأرادت نهلى

من ثمّ

تَنَسَّلْ

فاذا الوعل

صاح .. أَلَّا تَتَعَجَّلْ :

إِنِّى ظَمآن

هات الجرّة النشوى

لأنّهل

وَتَرَجَّلْ

وتمطى مخلب الوعل

يقصد الجرّة

فوق القمة السمراء

لكن ، تَرَكَ الجرّة

وانحطّ على التل

عبث المخلب بالنهد المبجل

فرمت نهلة

بالجرة

وجه الوغد

فأنهال عليها ،

صافعاً خدّاً أسيلاً

وأقن صَوْتُ جريح

للبیادر

عرضاً يتوسل

.....

وَعَتَ أَذْنَا أَبِیْهَا

صوتها الشاکی

فأقبل

ينتضي المرأة

كالمارد

وانقضَّ عَلَى الوَعْل

كاذٍ يقتل

كاد يردى الباغي

لو لم يتدخل

غادر مِنْ فِرْقَةِ الوعل

.....

طعن الكهل

مرت المنذرة .. في فخذيّه

كالمحراث في الحقل (١)

٢ - تصوير موقف الأخت الذليلة تشكو لأختها ظلم زوجته لعل صدق (٢) :

وَتَسَلَّلْتُ كَاللَّصِّ تَحْمِلُ بَيْنَ شِدْقَيْهَا الشُّكَاةَ

لَشَقِيقِهَا فَوْقَ الْحَصِيرِ

تَرَوِي فِظَائِعَ زَوْجَتِهِ

تِلْكَ الَّتِي تَهْوِي عَلَيْهَا بِالْعَصَى

وَتَسُومُهَا سُوءَ الْعَذَابِ

فِي غَيْبَتِهِ

تِلْكَ الَّتِي لَمْ تَعْطِهَا خَبَرَ الصَّبَاحِ

وَهِيَ الَّتِي حَبَسَتْ وِعَاءَ السُّكَّرِ الْقَانِي الصَّغِيرِ

لَتَنْظُلَّ فَهَوَتْهَا مَرِيرَةٌ

* * *

وتروح تشكو زوجته

في صوتها المهموس مثل الحشرة

وتقول : لن أبقى ببيتك يا أختي

إني عييت ، أختي ، عييت

من زوجتك

من ضربها لي

من غسل أثواب لها لا تنتهي

من مسح ذياك البلاط

(١) أنظر كتابنا ، الأدب المغربي الحديث .

(٢) شاعر ليبي .

إني عييت ، أخى ، عييت من الحياة
حتى المنام حرمته
فى بيتكم
مُدَّ غاب وجه أبى وأُمى الغالية
وتقول فى صوت تكسره الدموع :
لا ، لا أريد العيش عندك يا أخى
فى بيت زوجتك التى تقسو على
وتُزيل شعراً سال فوق جبينها

* * *

وتروح تشكو ثم تسقط فى عياء
ومن هزال
وتظل فى غيبوبة طول النهار
وشقيقها من حولها كالطير يسعى لاهثاً
بالماء ينضح وجهها من غير جدوى
ذاك الأخ المسكين من أمسى أباه
وأباً لأخوتها الثلاثة
لولاه تاهوا فى الطريق
متشردين

* * *

وتَصيح تلك الزوجة الحُبلى كذئبٍ جائع
فى وجه أخت الزوج تلطم وجنتيها
وتعنت الزوج التَّعس
قد غاظها عطف الأخوة

وتقول : ماذا ؟ ما جرى ؟
هل ماتت البنت الشقية (عائشة) ؟
الموت مكتوب على كل العباد
للنار فلتذهب لتفدى قَطِّي
وتَصير نَشَم زوجها
وتقول في لؤم وقحة :
ما أنتَ بالزوج الأمين
أَتحبُّ دوني أختك الصفراء ؟ ما أفسى الرجال !
هَلْ يلهينك سقمها عني ؟ إذن أبغى الطلاق !
أبغى الفراق (١)

(ح) عرض الأفكار

أولا - فكرة الأخوة والمشاركة الإنسانية ، فهذا عبد الكريم التواقي (٢)
« يرى الجزائر تذبج ، والكنغو تغتال ، والحاكم الفرنسي يريد منه
الاعتراف بوجود فوارق دينية وجنسية ولونية » (٣) فيعكس لنا هذه الأفكار :

يا أخى إننى وأنت رغم الديانات فى الدنيا إخوان
والديانات مُذْ توالى على الأرض دعتنا للحب والإيمان
وسكلانا : أنا وأنت خليقان بأن نحيا فى صفاء وأمان

وتلك نظرة انسانية أصيلة ، فالأديان السامية تفيض بالحب والتآخي وإذا
كان الأمر كذلك :

(١) ديوان : الكلمة لها عيتان :

(٢) أحد شعراء المغرب المحدثين (أنظر كتابنا الأدب المغربي الحديث ٥٩٠ هـ) .

(٣) دعوة الحق ، العدد الثاني : السنة الخامسة ، ٨٤ .

فلماذا أخى تنكر قلبانا لما وطدت يدُ الرَّحمن

تم ثور ثائرتة . ويستشعر أن الأخوة الإنسانية قضية دونها تلك القضايا
التي تواضع الناس عليها في حياتهم من دساتير ، وأعراف وقوانين :

وَحَدَّتْ بيننا المصائر والأقدار ، مُدُّ كُنَّا في ضمير الزَّمان
المبادئ ، واللون والجنس ، ألفاظ بلا روح ، أو بدون معان
والقوميّات ، والدساتير ، والأعراف من وضع عابدى الأوثان
نحن لا ننتمى لشرق ولا غرب ، ولكن ننتمى لذا الإنسان
الحضارات ملكنا نحن الاثنين خلقناها بالدماء والجنان
والحروب المدمرات علو لكينا : البيض والسودان(١)

وهذه الفكرة يعود إليها محمد الحلوى (٢) ، فيؤله تذوّب الإنسان لأخيه
الإنسان ، وتنكأ جراحه هذه الغرائز الحسيسة التي تنسى البشر سمو رسالتهم ،
ويأسى على الحق الذي غدا غريب الوجه ، مشوه الصورة ، فيتوجه إلى
الإنسان يعاتبه في استنكار :

يا أخى ! نحن في الحياة على رغم هوانا وأنفنا أخوان !
فعلام نعيش في هذه الدنيا ذئاب في صورة الإنسان ؟
قد بدا الحق في الوجود غريب الوجه ، وأهى اليدين ، عى اللسان
يتعالى صدهاء في الأفق مخنوقاً ، ويبدو كالطيف للوسنان
أكذا اختار أن يعيش بنو الدنيا وقوداً يُضىء ركب الزَّمان ؟
يَتَفَانُونَ كي يعيشوا ، فَيَفْتَنُونَ ضحايا مطامع وأمانى
ألهذا أخى أتيت إلى الدنيا ، أهذى رسالة الإنسان(٣)

(١) المرجع السابق ، العدد ٣ ، السنة ٤ يوليو ١٩٦١ .

(٢) أحد شعراء المغرب (أنظر كتابنا الأدب المغربي الحديث ٥٩١) .

(٣) دعوة الحق : السنة ١ ، العدد ٥ ، نوفمبر ١٩٥٧ .

والنماذج التي يمكن أن نقارنها بهاتين القصيدتين ما أكثرها في نتاج شعرائنا المحدثين نذكر منها قصيدة الشاعر الليبي علي الرقيعي (لصوص الحياة) ، وتبلغ المائة بيت :

سَلِّ (العالمَ الحرَّ) باسم السلام بخيراته الثَّرة الواسعة
بحقَّ (الصَّهاينة الظَّافرين) بمن أَوْجد (النقطة الرابعة)
بمَشروعها في سَبيل البقاء وتغذيه الأنفُس الجائعة
بأَرْضِ الجزائرِ.. بالتَّضحيات بحقَّ قُوَى الدَّمِ الخائنة
لمن صَنَعُوا قاذِفَات الدَّمار لمن رَسَمُوا الخطط المانعة (١)

ونذكر منها قصيدة الشاعر الجزائري أبي القاسم سعد الله (الطين) :

يَا أَخِي وَالكَوْنُ مِنَّا فِي صِرَاعٍ واضطِخَاب
صَحَّتْ الرِّيحُ ، وثار الليلُ ، وارتجَّ العُباب
نَحْنُ من طينٍ ، ولكنْ حَوَّلْنَا نَعْوَى الدُّنَاب
نَحْنُ من طينٍ ولكن يومنا ظَفُرٌ وَنَاب
وَأَخُونَا ذَلِكَ الْإِنْسَانُ مَفْقُودُ الصَّوَاب (٢)

ونذكر منها قصيدة الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (الطين) :

يَا أَخِي ، لَا تَمِلْ بِوَجْهِكَ عَنِّي ما أَنَا فحمةٌ ، ولا أَنْتَ فَرْقُدُ
أَنْتَ لَمْ تَصْنَعْ الحَرِيرَ الَّذِي تَلْدُ بَسُّ ، واللؤلؤُ الَّذِي تَتَقَلَّدُ
أَنْتَ لَا تَأْكُلُ النَّضَارَ إِذَا جُعَ ستَ ، ولا تشربُ الجُمانَ المُنْضَدُ
أَنْتَ فِي البُرْدَةِ المَوْشَاةِ مِثْلِي فِي كَسَائِي الرَّدِيمِ نَشْقَى وَتَسْعَدُ

(١) أنظر : كتابنا الشعر والشعراء في ليبيا : ٢٢٧ ، والاتجاهات الوطنية في الشعر

الليبي : ٤٤٩ .

(٢) ثار حب : ٣٥ (ط دار الآداب - بيروت ١٩٦٧)

ولفلسبي كما لقلبك أخلا م حسان ، فإنه غير جلمد(١)

ونذكر منها قصيدة الشاعر المهجرى نندرة حداد (سرمعى) :

يا أنخى الساعى لنيل المجد خفف عنك جُنْحَكَ
أَنْتَ لَا تَرْضَى سِوَى نَفْسِكَ ، إِنْ أَحْرَزْتَ فَتْحَكَ
سِرِّمِى فِي الْأَرْضِ تَنْسَى الْمَالَ وَالْجَاهَ وَطَمَحَكَ
أَنَا رَاضٍ بِالْعَصَا ، يَا أَيُّهَا الْحَامِلُ رُمَحَكَ
وَسَارِضِي خَبْزِكَ الْأَسْوَدَ فِي الْحَبِّ وَمَلْحَكَ
وَسَانَسِي جُرْحَ قَلْبِي ، كُلَّمَا شَاهَدْتَ جِرْحَكَ
وَأَرَى لَيْلَكَ لَيْلِي ، وَأَرَى صُبْحِي صَبْحَكَ
وَلِذَا أَخْطَأْتُ نَحْوِي ، فَأَنَا الطَّالِبُ صَفْحَكَ(٢)

(د) الحالات النفسية

١ - لعل عبد الكريم ثابت الشاعر المغربي من أكثر الشعراء احتفاء بالصورة المتكاملة ، ولاسيما في رسم الحالات النفسية ، وقد رسم لنا لوحة شعرية أخذت الصورة فيها تضخم في مقاطع ، وهي تتسم بالعاطفة الحادة ، والتطلع إلى فجر جديد ، وكسر الأغلال التي رافقت الحياة حتى غدت كهفاً تسبح في جنباته أفاعى الأسى ، وتنبت أزهار الشجون ، فدل بذلك على شاعرية مرهقة قد اكثرت بالأعاصير ، وعانت التجربة التي تتلجلج بين حنايا الصدور الكبيرة(٣) :

حياتك كهف تهم السنون بغاباته ، ونعيش الظنون.

(١) أنظر : إيليا حياته وشعره لزهير ميرزا .

(٢) ديوان أوراق الخريف : ١٧ (ط بيروت ١٩٤١) .

(٣) أنظر كتابنا الأدب المغربي الحديث : ٦٣٤ .

تبختر فيه أفاعى الأسى وتمرح مزهوة بالمنون
وفيه السامة قد أينعت كما أثمرت شجرة بالشجون
وفى كل ركن أريج الضنى له كل لون كشيء حزين
فكفكف دموعك ليس المنسا

وراء البكاء

وخلف الدموع (١)

٢- والهاشمي الفيلاي يبدع لنا صورة نفسية في قصيدته (طيف
الرجاء) تلك الصورة التي أجراها في داخل نفسه ، حتى اكتسبت الحياة
من هذا الوجه :

ولولى يا جراحَ نفسى ونوحى هو ذا النور فى دى يتعامل
شعّ! فى مُهَجَّتِي فزحزحَ ليلاً فإذا الكونُ فى الفؤاد مُمَثَّل
زورقٍ سابحٍ إلى الشطِّ لكن بهومٍ الحياة فى الفؤاد مثقل (٢)

٣- وكاظم جواد (٣) نلمس في قصيدته (الصامدون: إلى برومثيوس) طابع
المعاناة الحادة ، والصراع الذى يعاينه الإنسان المعاصر ، ولرمز برومثيوس جوانب
كثيرة : منها التطلع للمعرفة ، ومنها التشوف للحرية ، ومنها التضحية فى سبيل
إسعاد البشرية الغارقة فى آلامها ، ومنها تربية الضمير الفردى والجماعى :

من عالم الأحزان من سأم الليالى الخاويات

.

عيناي مطبقتان فى نهيم على أفق مضاء

.

وكأذرع الموتى ، هناك ، تعوم فى الأفق البعيد

بعض السنابل ، بعض دفلى ، بعض غابات النخيل

(١) ديوان الحرية : ٧ (ط العلم ، الرباط) (دون تاريخ) .

(٢) أنظر كتابنا الأدب المغربى الحديث : ٦٣٤ .

(٣) شاعر عراقى ، ولد فى جنوب العراق عام ١٩٢٩ . ودرس الحقوق وتخرج

من كليتها عام ١٩٥٢ . أنظر ترجمته فى الشعر والشعراء فى العراق لأحمد أبو سعد .

وأرامل ثكلى مهمومة ، وجارتى العجوز
معروقة عمياء ، تطرد بالتعاويذ المموم (١)

٤- ونازك الملائكة تكشف فى قصيدتها (ذكريات) عن الظلمة القاتلة
التي تلف جنبات نفسها ، وتتركها شاردة تجتر الذكريات ، وتعانى مرارة
الوحدة فى ليلاها الطويل :

كان لَيْلٌ ، كانت الأنجمُ نُجُزًا لا يُحل
كان فى روحى شيء صاغه الصمت المحل
كان فى حسى تخدير ، ووعى مضمحل
كان فى الليل جمود لا يطاق
كانت الظلمة أسرار تراق
كنت وحدى لم يكن يتبع خطوى غير ظلى
أنا وحدى ، أنا والليل الشئانى وظلى

* * *

لم أكن أحلم ، ولكن كان فى عيني شيء
لم أكن أبسم ، ولكن كان فى روحى ضوء
لم أكن أبكى ، ولكن كان فى نفسى نوء
مرّ بى تذكّار شيء لا يُحدّ
بعض شيء ماله قبل وبعد
ربما كان خيالاً صاغه فكرى ولىلى
وتلفت ولكن لم أقابل غير ظلى (٢)

(١) من أغاني الحرية : ١١٣ (ط بيروت ١٩٦٠).

(٢) شظايا ورماد : ١٤٨ (ط المعارف بغداد ١٩٤٩).

بين الصورة القديمة والصورة الحديثة :

١- إن الصورة القديمة كانت تنظر أكثر ما تنظر إلى الأدوات البيانية : من تشبيه واستعارة ومجاز ، وليس معنى ذلك إن الصورة الحديثة خلو من ذلك ، كلا ، فهي تعتمد أيضاً تلك المقومات ، وأحياناً لا تعتمد عليها ، وثالثة تعتمد الجانب الرمزي ، لأنها تراه أصدق في الدلالة على نفسية الشاعر « فالطلل » مثلاً في مطلع القصائد القديمة رمز لعواطف إنسانية وفردية عميقة (١) .

٢- إن الصورة القديمة كانت تميل إلى الإيجاز والتركيز ، وهذا شيء فرضته البيئة من ناحية ، وفرضته المقاييس البلاغية من ناحية أخرى ، فالبلاغة الإيجاز ، بينما تميل الصورة الحديثة إلى التفصيل والانتساع لأنها تعتمد الامتناع الانفعالي والفكري في صورة متوازية ، ولأنها تعتمد عنصر التداخي ، وقانون التطور ، وهذه العناصر أثر كبير في تضخيم الصورة .

٣- إن الصورة القديمة قللت من عنصر التكامل والأبعاد الكلية ، وبخاصة فيما يتعلق بالمشاهد النفسية ، والحالات الفكرية ، بينما عنيت الصورة الحديثة بهذا الجانب إلى جانب مقومات الرسم الحديث ، لأن تلك المقومات تكسب المعنى خصوصية وامتلاء ولكن دون مغالاة أو شطط في هذا التطبيق ، ويعقب الناقد عبد اللطيف السحرقى على هذا الاتجاه بقوله :

« وليس معنى هذا أننا ننكر النظر إلى القصيدة كصورة كلية ، ولكننا ننكر هذه المغالاة التي سار عليها بعض الدارسين في إعطاء الصورة الشعرية منزلة كبيرة القدر ، حتى إن بعضهم زعم أنه يستطيع أن يقدر الفن الشعري بما فيه من صور ، وأن يطبق أصول فن الرسم على هذه الصورة ، وفي هذا الزعم ما فيه من مغالاة (٢) » .

(١) أنظر تاريخ الشعر العربي للبهني : ٩٩ ، (ط الخانجي ١٩٦١) وقارن بفن الشعر

لإحسان عباس : ٢٣٨ .

(٢) كاهر حسن في كتابه المذاهب النقدية : ٣٠٣ ، وإحسان عباس في كتابه

فن الشعر : ٣٩ .

٤- إن الصورة القديمة لم تهتم كثيراً للبناء العضوي ، أو النمو الداخلي في القصيدة بينما نجد أن الصورة الحديثة تعنى بهذا الجانب ، فهي موحدة الموضوع . والفكرة ، والجو النفسى ، والبناء الداخلى الذى يعتمد الصراع والحركة ، لا الإضافات الخارجية وقد أفادت ذلك من شيوخ الفن القصصى وارتقائه الفنى .

٥- لم يمزج الشاعر القديم الصورة بمشاعره الخاصة ، أو بعناصر الطبيعة كثيراً وإنما كانت فى أغلبها أقرب ما تكون إلى التقاط صور متتابعة ، وكأن الغاية الأولى لديه هى التصوير فقط ، بينما عنى الشاعر الحديث بمزج الصورة بمشاعره ، وبعناصر الطبيعة ، نرى ذلك فى قصيدة (المساء) لإيليا أبى ماضى :

السَّحْبُ تَرْكُضُ فى الفضاء الرَّحْبِ رَكُضَ الخائِفينَ
والشمس تبسو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساجٍ صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان فى الأفق البعيد

سلمى بماذا تفكرين

سلمى بماذا تحلمين ؟ (١)

طرائق الصورة :

ليس للصور الشعرية طرق محدودة - كما أشرنا - بل هى تنبعث من نظرة الشاعر وعبقريته من غير أن تكون محدودة بأنواع معينة ، فالشاعر يرسم صورته كما تبدو له ، وهو لا يتكلف استخدام الاستعارة ، أو التشبيه ، أو الكناية ، بل ينطق بما يتصور الصورة على سجيته بغير تعمد لشيء ، هذا إذا كان شاعراً مطبوعاً .

وقد تكون صورته منظوية على تشبيه ، أو استعارة كما أنها قد لا تكون

منطوية على شيء من ذلك مع أنها صورة ذهنية واضحة ذات ألوان طبيعية ملهمة ، كهذا المشهد الطبيعي للشاعر الليبي سليمان تريبج :

منظرُ الوادى وشلال البحيره
وازدواج المنظر الفاتن إثره
وهُدوء البحر من أبعد نظره
يقلب التَّرحة في النفس مسره

وانطلاق الطير في سرب طروب
يبعث الشوّة في القلب الكئيب

فهذه صورة يمكننا أن ندرك كل ما فيها من ألوان ، وأن ندرك ماوراءها من إحساس ، مع أنها لا تحتوى ، أو لا تكاد تحتوى على شيء من الأساليب البلاغية المعروفة .

وقد حاول النقاد القدامى تحليل طريقة التصوير بصفة عامة ، فوصلوا من ذلك إلى تحديد أنواع منها : كالمجاز ، والتشبيه ، والاستعارة ، والكناية .. ولكنهم ذهبوا إلى أن هذا التحليل جامع مانع ، وأن هذه الأساليب البلاغية هى طرق الأداء الفنى على سبيل الحصر ، على حين أن الأدب لو عرف الحصر لما تردد على مر الدهور ، ولكان قد حصر في قبره منذ آلاف السنين .

والأدب بوجه عام ، والشعر بوجه خاص ، لا يعرف الحصر ، وقد عبر الشعراء منذ أقدم الأزمنة إلى اليوم عن معان واحدة ، ولكننا نراها فى صور متعددة بحسب أساليب الأداء التى يرسم بها الشعراء صورهم ، وفى هذا النقد سر نجدد الأدب(١) .

(١) أنظر كتابنا : الشعر والشعراء فى ليبيا : ١٢ .

الفصل الخامس

اللغة والأسلوب

الشاعر واللغة
لغة الشعر
السياق وأثره

الشاعر واللغة :

قررت في كتابي (الشعر والشعراء في ليبيا) (١) أن اللغة من حيث كونها أداة تعبير ، فهي كائن حي ، له كيانه ، وله خصائصه الفنية ، وفلسفته التي يعيش بها في أي مجتمع منفعلا ومتفاعلا معه ، فإذا فصلنا بين اللغة ومقوماتها غدت روح اللغة أو عبقريتها نفساً لا يتمثل ، ومقوماتها أو ذوقها جماداً لا يحس (٢) ، لأنه لا يتأتى لفكر أن يفصم عرى الوحدة القائمة بين الفكر والتعبير اللغوي (٣) .

ولا يخفى علينا أن المشاعر متجددة — كما ذكرنا — وهي تنقسم صورتين للتعبير عن نفسها : انتقاء الكلمات ، ثم تنسيق هذه الكلمات في العبارة (٤) ، والشاعر هو الذي تتطور اللغة على قلمه ، وهو الذي يخضع على الألفاظ دلالات ومعان جديدة ، لم تكن لها من قبل ، وذلك بتوسعه في المحازات والاستعارات والتشبيهات ، وقد فطن لذلك الناقد القديم عبد القاهر الجرجاني ، وتلك عبارته : « .. للشاعر أن يقول المعنى ، ومعنى المعنى ، نغى (بالمعنى) المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي نصل إليه بغير واسطة ، و (بمعنى المعنى) أنه تعقل من اللفظ أشياء بطريق المحاز والاستعارة تفضي بك إلى معنى آخر .. » (٥) .

وتبادلت مع الأدبيين الكبارين : فريد أبي حديد ، وأحمد حسن الزيات وجهات نظر تحمل إلى العربية مفاهيم جديدة ، في بلاغتها ، وأدبها ، وجمالياتها وذلك عندما تفضل الأول منهما بكلمة تصدير لكتابي الآنف الذكر ، جاء فيها : « إنه قد آن للنقد العربي أن يستحدث لنفسه وللأدب مقاييس أوفى من

(١) كانت الطبعة الأولى منه عام ١٩٥٤ (الإنجلو المصرية) .

(٢) الشعر والشعراء في ليبيا : ٥٣ .

(٣) أشبح الدارسون الأجانب هذه النقطة بحثاً وتحليلاً ككروثته في كتابه —

Pesthetic, 142 ووليك في كتابه Theory literature, p. 188

(٤) أنظر : اللغة لفندريس (ترجمة الدواخل والقصاص — ط الإنجلو) ص ٢٩٨ .

(٥) دلائل الإعجاز : ١٨٦ .

مقياسى اللفظ والمعنى ، اللذين يتصفان بشيء من الغموض ، وشيء من التكلف . فما هو المعنى الذى يقصده الناقد عندما يتحدث عن الألفاظ العتيقة والألفاظ الجديدة ؟

لستنا نشك فى أن اللغة - كما يقول المؤلف - كائن حى ، وأنها فى تطور مستمر ، وأن المطلوب فى الأداء هو الوضوح .. ولستنا نخالف المؤلف فى أن الشعراء والأدباء فى كل عصر لهم معجم يخالف معاجم جماهير الناس ، لأنهم يعبرون عن أحاسيس أعمق مما يحس الناس ، ويستخدمون مع ذلك ألفاظاً يستخدمها جماهير الناس ، فلا بد لهم من أن يكسبوا هذه الألفاظ طلاقة خاصة تميزها ، وتجعلها قادرة على التعبير عما فى أنفسهم من الأحاسيس العميقة» (١) .

وكننت قد ناديت فى هذا الوقت أيضاً . بأن الأدباء والشعراء هم أفضل الناس على كشف أسرار اللغة ، وابتكار ألفاظ تتلاءم مع المعانى والأساليب التى تتفق مع الأغراض .

وكان ذلك تجاوباً مع المعركة الدائرة بين الكتاب من عرب وأجانب ، حتى أننا رأينا ناقداً مثل كروتشه ينسج حول الشاعر ما يشبه الأسطورة ، مبتعداً بذلك عن شخصيته الحقيقية ، فالشاعر - فى رأيه - من حيث هو صانع ، وينبوع للخلق الشعرى ، يعتبر شخصية (شعرية) ، ولكنه مع هذا يؤثر الجانب الجمالى (الاستاطيقى) فى اللغة ، فشخصية شكسبير ، أو شخصية شوقي الشعرية مغايرة لشخصيتيهما التاريخية ، والتحليل اللغوى ينصب على حالة النفس للشخصية الشعرية من حيث هى الغرض الأخير .

وكاتباً آخر مثل ليوسبيتزر (٢) . يبحث عن روح الكاتب أو الشاعر فى لغته على ما تظهر فى الخصائص التى يخرج فيها عن المعايير اللغوية الشائعة

(١) الشعر والشعراء فى ليبيا : ٨ - ٩ .

(٢) سبزر - Leo Spitzer : كاتب ألماني صاحب منهج نقدي يقوم على اعتماد لأثر

الأدبى ، انظر : كتاب التركيب اللغوى لعبد بدیع : ١٠٦

ويتجاوزها ، بحيث يلوح منها الطريق التاريخي الذي يخطه ، والتغير الطارىء عليه من روح العصر والثقافة في الصورة اللغوية الجديدة .

وناقداً ثالثاً مثل الدكتور عبد الحميد يونس يقرر : « إن خلق الألفاظ الجديدة في اللغة — إذا كنا صادقين حقاً في إيجادها — فإنه لا يقوم بها النحاة ، ولا العروضيون ، ولا أصحاب المجامع اللغوية ، ولا أصحاب الأبحاث الفيلولوجية ، وإنما يقوم بها الأدباء والشعراء (١) .

ولم يغب هذا الموضوع عن خاطري ، هو موضوع (الصورة الأدبية) فكلما عنت لي فرصة أدليت بوجهة نظري ، وقد واثني الظروف بعد ذلك مرتين (٢) للحديث عن فلسفة اللغة وعبقريتها ، وبخاصة من الوجهة الجمالية ، وهي التي ينبغي أن نقف عندها هنا ، حيث أننا وفيما موضوع (الصورة الأدبية) في مكان آخر .

فاللغة بالنسبة للمتكلم معايير تراعى ، وبالنسبة للباحث : ظواهر تلاحظ ، وبالنسبة للنحوي : ألف أمليت ، أو حركة مقدرة ، وبالنسبة للبلاغي : تشابه واستعارات ، وبالنسبة لأصحاب الدراسات الشعبية ، هي مظهر من مظاهر السلوك اليومي ممثلاً في النشاط الثقافي للجماعة .

وفي الحق « ليست اللغة عنصراً من عناصر الثقافة فحسب ، بل إنها أساس كل أنواع النشاط الثقافي ، ومن ثم فهي أقرب الأدلة وأقواها عند استقصاء الملامح الخاصة لأي مجتمع معاصر (٣) » . وإلى ذلك ذهب (رينيه وليك — Rene wellek) و(أستن وارين — Austin warren) : فالعمل الأدبي عندهم موضوع لمعرفة قائمة بذاتها ، فلا هو حقيق كالتمثال ، ولا عقلي كتجربة الضوء والألم ، ولا مثالي كالمثلث ، وإنما هو نسق من القواعد

(١) مجلة الرسالة : العدد الأول ، السنة الأولى : ص ٢٥ .

(٢) مرة عند رسالي للهاجستير ١٩٥٨ ومرة عند رسالي للدكتوراه : ١٩٦٢ .

(٣) Bloch Thager : outline of Linguistic Analysis, p. 5 . اقتبس

تمام حسان في كتابه : اللغة بين المعيارية والوصفية : ، (ط الانجلو ١٩٥٨) .

(م ١٢ — النقد)

والأفكار المثالية التي تتداخل فيما بينها ، ولا سبيل إليه إلا من طريق التجارب الفردية ، الواقعة على أيدي الشعراء ، والمأخوذة من التراكيب اللغوية ، وتتألف من عدة مستويات : أولها المستوى الصوتي ويتحقق في التجانس والإيقاع والوزن على وجه لا تنعزل فيه هذه العناصر عن الدلالة الكلية للعمل الأدبي ، والثاني المستوى النحوي والبلاغي ، وتدخل فيه الصورة الخيالية والرمز والأسطورة ، والثالث مستوى القائل التخيلي ، ويدخل فيه التركيب الفني والشخصيات وما إليها ، والرابع مستوى (الصفات الميتافيزيقية) التي تتصل بما هنالك من مسلك إزاء الحياة ، أو نعمة يحتويها عالم العمل الأدبي « (١)

ومن أبرز ملامح المجتمعات الراقية ظاهرة الأدب والشعر ، فهي تلمس في أدب أدبائها ، وفي شعر شعرائها أصواتها الخالدة التي تتجاوز حدود الزمان والمكان « ففي كل مجتمع ، مهما كانت طبيعته وحجمه ، تلعب اللغة دوراً ذا أهمية أساسية ، إذ هي أقوى الروابط بين أعضاء هذا المجتمع ، وهي في نفس الوقت رمز إلى حياتهم المشتركة ، وضمان لها ، فما الأداة التي يمكن أن تكون أكثر كفاءة من اللغة في تأكيد خصائص الجماعة ؟ إذ هي في مرونتها ويسرها ، وامتلائها بالظلال الدقيقة المعاني ، تصلح لاستعمالات مختلفة متشعبة وتقف موقف الرابطة التي توحد أعضاء الجماعة ، فتكون العلامة التي بها يعرفون ، والنسب الذي إليه ينتسبون « (٢) .

وقد أتى على اللغويين والأدباء حين من الدهر جمدوا فيه ، ووقفوا حيث هم يجترون ماضيهم ، ويلوكون ما وضعه السلف من قواعد ، فجعلوا كلامهم وكأنه قبس من التنزيل ، أو نور من آي الذكر الحكيم ، لا يحق لباحث التجديد فيه ، أو الخروج عليه ، « لأن السلف في نظرهم كانوا قد أتموا مادة اللغة ، ولم يعد لللاحق ثمة مكان » (٣) .

(١) أنظر : Theory of Literatur - اقتبسه لطفى عبد البديع في كتابه التركيب اللغوي : ١١٠ .

(٢) اقتبسه تمام حسان في كتابه السابق : ٧ عن J. vendryes Lang, pp. 240 - 241 .

(٣) اللغة بين المعيارية والوصفية : ٢ .

وهكذا بدا لبعض الدارسين أن علوم اللغة والأدب قد تحجرت « وأصابها من الجمود .. ما أصاب سواها من علوم الثقافة الإسلامية ، حتى عجزت عن الوفاء بما تقتضيه القيم الفكرية والحضارية للعصر الذى تغمرنا آياته » (١) ، لأن طبيعة الجمود والتقليد قد سرت فى كيأنهم ، فعزلوا عقولهم عن الفهم ، وعصبوا عيونهم عن الرؤية ، ولا شك أن الدراسات الحديثة — التى تتناول اللغة من حيث بنيتها العضوية ووظائفها ، والأدب من حيث جماليته ودلالته الاستاطيقية — تخوض الآن معركة من أعظم معارك الفكر الإنسانى .

وإذا كانت اللغة ظاهرة إجتماعية « فإن الأدب ظاهرة لغوية فى جوهره ، ولا سبيل إلى خلقها والتأنى فيها إلا من جهة اللغة التى تتمثل فيها عبقرية الإنسان وتتقوم بها ما هية الأدب والشعر بخاصة » (٢) .

لغة الشعر :

مما لا شك فيه أن الشاعر يخضع فى اختيار ألفاظه ، لاعتبارات لا يخضع لها الناثر ، فهو يلجأ إلى إثارة لفظ على آخر ، وتقديم كلمة على أخرى ، وحذف هذه وإثبات تلك ، ومد المقصور ، وقصر الممدود ، وغير ذلك مما يدعونه فى ميدان القريض (بضرورات الشعر) ، وذلك ليستقيم له الوزن ، وتتحقق له أهدافه ، فثال إثارة لفظ على آخر ، قول أبى تمام (٣) .

لَكَ هَضْبَةُ الْحِلْمِ الَّتِي لَوْ وَازَنْتُ أَجْأً ، إِذَا ثَقُلْتُ ، وَكَانَ خَفِيفًا
وَحَلَاوَةُ الشِّيمِ الَّتِي لَوْ مَازَجْتُ خُلِقَ الزَّمَانُ الْفَدَمَ عَادَ ظَرِيفًا (٤)
ومثال تقديم كلمة على أخرى قول المتنبي (٥) :

(١) التركيب اللغوى للأدب لطفى عبد البديع : (د) ، ط النهضة المصرية ١٩٧٠ .

(٢) المرجع السابق : (هـ) .

(٣) ديوان أبى تمام (ط شركة الكتاب اللبنانى ، ١٩٦٨ ص ١٨٤) .

(٤) قالوا : إنه أثر وصف الشيم بالحلاوة ، وهى خاصة بالعينين ، وأثر وصف خلق الزمان بالظرف ، وهو خاص بالنطق .

(٥) ديوان المتنبي (ط دار الكتاب العربى بيروت) ج ٤ ص ٣٧٥ .

جَفَخَتْ ، وهم لَا يَجْفَخُونَ بِهَا بِهِمْ
شِيمٌ عَلَى الْحَسْبِ الْأَغْرُ دَلَائِلُ (١)

وكقول العباس بن الأحنف (٢) :

سَأَطْلُبُ بَعْدَ الدَّارِ عَنْكُمْ لِتَقْرُبُوا
وَتَسْكُبُ عَيْنَايَ الدُّمُوعَ لِتَجْمُدَا (٣)

جعل سكب الدموع كناية عما يلزم في فراق الأحبة من الحزن والكمد ،
فأحسن وأصاب في ذلك ، ولكن أخطأ في جعل جمود العين كناية عما يوجب
التلاقي من الفرح والسرور بقرب أحبته ، وهو خفي بعيد .

ومثال الحذق قول حاتم الطائي (٤) :

أَمَاوِيُّ مَا يُغْنِي الثَّرَاءَ عَنِ الْفَتَى
إِذَا حَشَرَجَتْ يَوْمًا وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ (٥)

ومثال مد المقصور : كأن يقال في نهاء : نهى ، وكقول أبي المقدم
الراوى :

يَا لَكَ مِنْ تَمَرٍ وَمِنْ شَيْشَاءٍ يَنْشَبُ فِي الْمُسْعِلِ وَاللَّهَاءِ

حيث مد (الهاء) للضرورة ، وهى مقصورة (٦) .

(١) أصل الكلام : جفخت (افتخرت) بهم . شيم دلائل على الحسب الأغر ، وهم
لا يجفخون بها .

(٢) ديوان الأحنف : ٤٠ .

(٣) أنظر : جواهر البلاغة لأحمد الهاشمي : ٢٥ (ط التجارية ١٩٦٣) .

(٤) ديوان حاتم (ط دار صادر بيروت ١٩٦٣) ص ٥٠ .

(٥) أى إذا حشرجت النفس يوماً .

(٦) أنظر شرح ابن عقيل : ١٠٣/٤ (ط التجارية ١٩٦٧) .

ومثال قصر الممدود ، قول الشاعر :

فهم مثل الناس الذي يعرفونه
وأهلُ الوَقَا من حادثٍ وقد يمد

والشاعر من ناحية أخرى يختار من الألفاظ والعبارات أقدرها على نقل الإحساس وأحفلها بالظلال والإيحاء والتصوير ، حتى يستطيع أن ينفذ إلى نفس قارئه ، ويثير لديه إحساساً مماثلاً ، وينقل إليه تجربته التي عاناها .

ومعنى القدرة على نقل الإحساس : « أن يختار الشاعر من الكلمات أدقها في أداء المعنى الذي يحول في نفسه ، فقد تتقارب الكلمات من حيث المعنى ، ولكن بعضها يكون أدل على إحساس الشاعر من بعض ، والشاعر الموفق هو الذي يهتدى إلى الكلمة التي تكون شديدة الإبانة عما يريد (١) ، ويروى لنا صاحب الصناعتين نموذجاً لهذا ، ذلك : أن رجلاً أنشد ابن هرمة (٢) بيته الذي يقول فيه :

بالله ربك ، إن دخلت فقل لها :
هذا ابن هرمة (قائماً) بالباب

فقال : ما كذا قلت ، أكنت أتصدق ؟

فقال : فقاعدا ؟

قال : أفكنت أبول ؟

قال : فماذا ؟

قال : واقفياً .

ال : وليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى (٣) .

(١) أسس النقد لأحمد بدوي : ٤٥٤ .

(٢) شاعر من شعراء الفزل بالمدينة المنورة ، توفي : ١٥٠ هـ .

(٣) كتاب الصناعتية : ٧٤ (ط الحلبي بمصر ١٩٧٠ - تحقيق البجاوي) ..

وإذا كانت هاتان الكلمتان متقاربتين ، ففرق بينهما من ناحية أن القيام يستدعى الاستمرار والدوام ، بينما الوقوف لا يستدعيهما ، وابن هرمة يريد أن يعلم صاحبه بمكانه ، من غير أنه يريد إخبارها بأنه ثقیل الظل ، لا يبرح بابها ، بل هو قائم بجواره (١) .

وهكذا تلعب الألفاظ دوراً مهماً في الإيحاء برؤية الشاعر ، فلا تعتبر الألفاظ وسيلة للإنباء عن الرؤية ، بل تكون مادة من موادها ، ولنستمع مثلاً إلى بدر شاكر السياب ، في قصيدته (السندباد) وهو يصف بغداد في عهد من عهود الظلام والإقطاع . عندما سيطرت عليها حفنة من المغامرين تقتل في شراسة كل من يخالفها في الرأي ، وتنصب لهم المشانق :

أَهْذِهِ مَدِينَتِي ؟ أَهْذِهِ الطُّلُولُ
خُطَّ عَلَيْهَا : (عَاشَتِ الْحَيَاةُ)
مِنْ دَمٍ قَتَلَهَا ، فَلَا إِلَهَ
فِيهَا ، وَلَا مَاءَ ، وَلَا حُقُولَ

أَهْذِهِ مَدِينَتِي ؟ خَنَاجِرُ التُّسْتَرِ
تُغْمَدُ فَوْقَ بَابِهَا ، وَتَلْهَثُ الْغَلَاةُ .
حَوْلَ دُرُوبِهَا ، وَلَا يَزُورُهَا الْقَمَرُ

أَهْذِهِ مَدِينَتِي ؟ أَهْذِهِ الْحَفَرُ
وَهَذِهِ الْعِظَامُ ؟
يَطْلُ مِنْ بَيوتِهَا الظُّلَامُ
وَتَصْبِغُ الدَّمَاءَ بِالْقَتَامِ (٢)

(١) أسس النقد لأحمد بدوي : ٤٥٤ ، وقارن بدفعا عن البلاغة للزيات هامش : ٨٤١ .

(٢) ديوان أنشودة المطر : ١٥٨ (ط بيروت ١٩٦٠) .

ويعقب الناقد عبد اللطيف السحرقى على هذه القصيدة بقوله : إنك واجد فيها ألفاظ توحى بمعان بعيدة ، تحدد رؤية الشاعر وتقويها . فقوله : (أهذه الطلول ؟) ليست لفظة تقريرية ، بل لفظة توحى بالخراب . وقوله : « تلهث الفلاة حول دروبها » عبارة موحية قوية توحى بالفقر ، وقوله : « ولا يزورها القمر » تأكيد للظلمات المعنوية السائدة ، وقوله : « يطل من بيوتها الظلام » توحى بحال المواطنين الذين يعيشون في خوف ورعب تحت سلاح الإرهاب (١) ... » .

والشاعر الموهوب ، وهو بصدد البحث عن المعنى لا يجد له لفظاً مناسباً حتى يتحدد — أى المعنى — في الذهن تماماً ، ويتبلر ، فإذا تحدد ، وأشرق في الذهن النفاذ ، وتمثل في الخاطر المجلو ، أوجبت الطبيعة بروزه في المعرض الرائع من وثاقه التركيب ، وأناقة اللفظ ، وبداعة الإيجاز .

وهكذا نرى أن الشاعر يستطيع دائماً أن يمارس هذه الموهبة بمهارة ، وذلك بما منحه الله من قدرة على القريض ، وبما اكتسبه من صقل للكاتب الفنية ، ومن تملؤ باللغة التي ينظم بها ، ولا يكون اختيار اللفظ ، وبناء العبارة عنده خاضعين لضرورة الوزن ، بل تنثال الأفكار على قلمه سافرة مصقولة ، ويكون الوزن موحياً له بالكلمة المطلوبة التي تنزل من مكانها الصحيح ، وكأنها خلقت له ، فلا نلمس قلقاً ، ولا نبواً ، استمع مثلاً إلى قول الشاعر وقد وردت به كلمة (أيضاً) :

ربّ ورقاء هتوفٍ في الضحى	ذاتِ شجرٍ صَدَحَتْ في فنن
ذكرت إلفاً ودهراً سالفا	فبكت حزناً فهاجت حَزَنِي
فبكائي ، ربّما أرقها	وبكاها ربّما أرقني
ولقد تشكو فما أفهمها	ولقد أشكو فما تفهمني
غير أنّي بالجوى أعرفها	وهي أيضاً بالجوى تعزفني

واقراً قول الخنساء وهي تبكي أخاها صخراً :

وقائلة والنَّعش يسبق خطوها
لتدركه ، يالهف نفسى على صخر
ألا ثكلت أم الذين غدوا به
إلى القبر ، ماذا يحملون إلى القبر

فكلمة (ماذا) ليست من الكلمات الشعرية ، ولكن حسن استعمالها أكسبها طلاوة مستعذبة وأناقة مستملحة ، وتلك هي لغة العاطفة الصادقة لأنها أنزلت في مكانها ، وإلى هذا أشار عبد القاهر الجرجاني بقوله « إنك ترى الكلمة تروك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر.. (١) » .

الوزن إذاً ليس قيداً في عتق الشاعر يلعب بعواطفه ، أو يفرض عليه ألفاظاً وعبارات بعينها ، كلا ، بل هو وسيلة إلى اختيار اللفظة الراقصة ، والعبارات الصائبة ، على أن كل شاعر قد يضطر راضياً أو مكرهاً إلى استخدام ألفاظ وعبارات يحس القارىء منها أنها جاءت لضرورة الشعر ، كالخشو ، وصرف الممنوع من الصرف ، وقد تنبه النقاد القدامى إلى ذلك ؛ فقالوا : إن في قول عدى بن زيد العبادى .

وقدّدت الأديمَ لراشيه وألغى قولها كذباً وميناً
حشواً ، إذ الكذب والمين بمعنى واحد .
وقالوا في قول امرئ القيس :

تبصّر خليلي : هل ترى من طعائن
فإن احتياج الشاعر لإقامة الوزن ، دفعه لأن يصرف مالا ينصرف .

وقالوا في قول ذى الأصبع العدواني :

ومن ولدوا عامراً ذو الطول

.....

وقول عباس بن مرداس :

فما كان حصن ولا حابسٌ يفوقان مرداس في مجمع

إن الشاعرين منعا المصروف من الصرف للضرورة .

* * *

وأما الاعتبار الثاني ، وهو اختيار الألفاظ الموحية القادرة على الإثارة ، فإنه راجع إلى طبيعة الشعر ، واتصاله الوثيق بوجدان قائله ، والتعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظاً ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة .

هذا إلى أن الشاعر ليس له من الحرية في الإضافة والاطناب مثل ما للناثر فهو يستعيض عن ذلك بما يكون في ألفاظه المنتقاة من إحاء وظلال ، وجرس تثير في النفس إحساسات ومعاني كثيرة ، قال عبد القاهر الجرجاني : « من المعلوم ألا معنى لعبارات البلاغة والفصاحة والبيان التي ينسب فيها الفضل والمزية إلى اللفظ دون المعنى غير وصف الكلام بحسن دلالاته وتماها ، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وأحق بأن تستولى على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من قبل القلوب ، ولا جهة لاستكمال هذه الحاصل غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته ، ويختار له اللفظ الذي هو به أخص ، وأحرى بأن يكسب نبلا ويظهر فيه مزية (١) .

وهكذا يتضح لنا أن معرفة عيون اللغة ليست كل شيء ، وإن تكن أساساً لا يمكن التسامح فيه ، وإنما يجب أن نتعدى هذه المعرفة لنذكر أن لغة الشعر فوق أنها وسيلة للتعبير ، فهي أداة تتوصل بها إلى خلق صور فنية ،

« إذ هناك ألفاظ بحرسها وموسيقاها ، وهناك ألفاظ باستعدادها حاملة للمعنى الشعري ، وهناك ألفاظ مهموسة لو وضعناها في موضع الشدة لأنها » والعكس . وتتوصل بها أيضاً إلى انسجام المعنى ، وانسجام العاطفة ، وأن تكون بحيث تحمل إلى ذهن القارئ كل عناصر الفكر والشعور ، فإذا قرأها القارئ فلا يفسرها بالعقل وحده ، ولكن بالقلب والخيال ، لأن لها صدى في نفسه .

وكثيراً ما يطغى هذا الخيال فيدرك صاحبه من صفات الأشياء غير ما تعارف عليه الناس في معاجم اللغة ، فشاعر مثل حسين الغناوى عندما يقول في وصف الزنبق والزهر :

والزنبق الريان يخطر غُصْنَه فوق الغدير
نشوان دغدغه النسيم - فهام - من فرط العبير
والزهر أبدع في التبرج والتعجب ، والسفور

فلا شك أن الكلمات : يخطر ، دغدغ ، التبرج - التعجب ، السفور ، تحمل من المفاهيم الشعرية غير ما يجده القارئ في قواميس اللغة .

وإذا قرأت للشاعر ابن ذكرى متغزلاً يصف (الخال) :

قالوا : له خالٌ يَصْفَحُه خُدَّه
وتفنَّنوا في كُنْهه وصفاته
وأراه عبداً جاء يسرق من جبي
خُدَّيه مُغْتَرّاً بفعل سنانه
فَرَمَاهُ نَاطِرُهُ بِسَهْمٍ صَائِبِ
وانظر إلى دمه على وجناته

ثم قرأت له من منظومته في قواعد النحو والصرف (باب بناء فعل الأمر) مثلاً :

والأمر صفه بحذف ماوسم
به مضارع . وجزمه التزم
وهمز وصل ضع مكان ما حُذِف
إن كان بالسكون ماتلا وصف
مالم يكن ذا أربع فيبتدى
بهمز قطع ، وافتحنه إن بدا
وضم بهمز الوصل إن يضم ما
يثلث ، واكسر غير ذا كاغتبا

أدركت أن كلا من هذين القولين يجرى على بحر من أبحر العروض
المعروفة في الشعر العربي ، وأن لكل منهما قافية خاصة ، ولكنك تحس
بفرق كبير بينهما ، فالأول : فيه عاطفة ، وفيه رقة ، وفيه خيال استدعى
شوارد الألفاظ ، والصور ، فألف الشاعر بينها ، وأحسن التأليف ، واستطاع بها
أن يعجب القراء .

أما القول الثانى : فهو نظم قواعد ، وقد تقرأه نثراً علمياً ، فتستريح
إليه أكثر مما تقرأه منظوماً ، وتشعر بصعوبة هذا النظم فتحتاج إلى الشروح
والحواشى لفهمه ، وإدراك المقصود منه ، ولا تشعر بأى مزية فيه إلا أنه
يعين على حفظ القواعد العامة التى تضمنها (١) .

السياق وأثره :

وحيث أقول : ألفاظ بجرمها ، وألفاظ باستعدادها حاملة للمعنى الشعرى
فإنى أعنى المعنى الاشتقاقى للكلمة ، لا المعنى الاصطلاحي ، وهنا مقياس
من مقاييس التفاوت بين الشعراء فى القدرة على تطويع هذه الألفاظ ، وحسن
اختيار الكلمة الموائمة لسياقها ، وقد أشار ابن رشيق إلى شئ من ذلك حيث

(١) أنظر : كتابنا الشعر والشعراء فى ليبيا ٥٦ - ٥٧ .

يقول : « أجود الشعر ما رأيته متلائم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً (١) » وإلى مثل هذا ذهب صاحب البيان والتبيين ، فقال : « وعبار التحام أجزاء النظم والثمامة على تخير من لذيذ الوزن والطبع واللسان ، وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال . وأن يشاكل اللفظ معناه ، ويعزب عن فحواه .. (٢) » .

وهناك كلمات ميتة ، أو مبتذلة كثيرة الدوران على الألسنة ، أو ذات صفات منفرة ، كالكلكل ، والعنكبوت ، والطين ، فمثل هذه الكلمات لا يمكن أن توحى بخواطر وإشعاعات ، لأنها ارتبطت بمعنى اصطلاحى ، وحتى إذا أوحى فهي خواطر مبعثرة . لا تربطها صلة نفسية ، وإنما تستمد حياتها من السياق ، واتصالها بكلمات أخرى تتفاعل معها ، وتقوى من إمكانياتها .

ونشير هنا إلى أن نقد الألفاظ « يتطلب معرفة صحيحة بتاريخ وتطور دلالات الألفاظ ... وذلك لأنه إذا كانت أسماء الماديات ثابتة ، فإن المعانى المعنوية والعاطفية دائمة التحول ، وكثير من الكتاب - والشعراء - يجددون من وسائل الأداء برجعهم إلى المعانى الاشتقاقية للألفاظ ، ومن واجب (القارئ) أن يظن دائماً إلى التمييز بين المعنى الاصطلاحى ، والاشتقاقى ، حتى لا يخطئ فهم الشاعر ، فيما قصد إليه ، أو يحمله ما لا يريد ، ولنضرب لذلك مثلاً بلفظة (الزكاة) فعناها الاشتقاقى : هو التطهر ، وأما معناها الاصطلاحى : فعروف فى الدين الإسلامى ، والفرق بين المعنيين كبير (٣) »

والأدباء هم الذين يستطيعون ابتكار الألفاظ فى دلالتها الجديدة عندما يضعونها فى إطار جديد يحدد معناها ، ويجعلها تنقسم روحاً جديدة ، وليس معنى هذا أن الأديب أو الشاعر يخترع لفظاً جديداً بعينه ، أو يبدل عن لفظ

(١) ابن رشيق العمدة ١٧١/١ .

(٢) البيان للجاحظ ٢٠/٢ .

(٣) فى الأدب والنقد لمنثور : ١٩ .

قديم بعينه فاللغة تعبير اجتماعي يتغير مفهومه بتغير المجتمع ، لذلك يختلف حظ الألفاظ من الشيوع والاستعمال في كل عصر حسب ملائمتها لمقتضياته ، فيموت بعضها أو يشيع بعضها الآخر . أو يكتسب دلالات جديدة لم تكن لها من قبل ، والشاعر الذواقة الذي يعيش عصره ، ويلتزم بمفاهيمه ، يتأى بجانبه عن الألفاظ التي لم يعد لها في محيطه وجود إلا في المعاجم ، لأن موتها دليل على أنها لم تعد تصلح للتعبير عن حاجات العصر ، ولأن قلة دورانها على ألسنة الناس ، وأقلام الأدباء يجعلها غريبة ، ومما لا ريب فيه أن الكلمة تكتسب قدرتها على الإيحاء من استخدامها في مواقف معينة من الحياة ، فإذا فقدت اتصالها بهذه المواقف فقدت قدرتها على ذلك الإيحاء .

ومن ثم نقرر أن الألفاظ التي أميتت لانعدام الصلة بيننا وبينها ، وأصبحت لا توحى بشيء عند سامعها ، مثل هذه الألفاظ إذا وجد في قصيدة قديمة لا ينبغي لنا أن نحاول إجباره بالتكلف ، ولا أن نقحمه في عباراتنا الجديدة . لأن العبارات يجب أن تكون نسجاً من اشارات لها دلالة في الأذهان .

« وغرابة تلك الألفاظ ترجع إلى تطور اللغة منذ ذلك العصر تطوراً قضي على بعض الكلمات بالذبول والانكماش بعد أن كانت شائعة في الشعر حينئذ ، ولهذا التطور اللغوي نظائر في آداب الأمم الأخرى ، ففي شعر شكسبير مثلاً ألفاظ وعبارات كثيرة لا يفهمها الآن المثقف الانجليزي إذا اكتفى بثقافته في لغته الحاضرة ، ولا بد له إذا أراد أن يفهم أدب شكسبير ، ويدرك ما فيه من قيم إنسانية أن يقرأ شروحاً لتلك الألفاظ والعبارات ، ويعرف شيئاً كثيراً عن طبيعة اللغة والحياة في عصر هذا الشاعر (١) .

ومن هنا يصح لنا أن نقول : إننا إذا أردنا تذوق الشعر الجاهلي مثلاً فينبغي أن نقرأه في شيء من الصبر والأناة ، وألا نصيق بما تقع عليه من ألفاظ غريبة ، فإننا لن نلبث أن ندرك ما وراء تلك الغرابة من عواطف إنسانية قد تختلف بواعثها المادية أو الروحية عن البواعث التي تدفعنا في هذا العصر إلى

التعبير الأدبي ، ولكنها مع ذلك - في جوهرها - تشبه عواطفنا إلى حد كبير .
وليس معنى هذا أيضاً أن نعدل عن الألفاظ القديمة لأنها قديمة ؟ كلا ،
فامرؤ القيس حينما يقول :

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فهذا قول قديم قاله الشاعر منذ مئات السنين ، ولكنه مع هذا ما يزال
جديداً يتحدث كل من يريد أن يعده قديماً ، فتلك الألفاظ ما تزال حية ، وقد
أبدع امرؤ القيس في استخدامها ، وما تزال إلى اليوم جديرة بأن يتناولها
شعراء آخرون إذا أحسنوا استخدامها . إذ الشاعر يقدر بمقدار قدم لفظة أو
حديثه ، بل يقدر بمقدار براعته في استخدام هذا اللفظ في عبارته .

وأى لفظ أجدر بأن يكون حديثاً من قول امرئ القيس « وليل كموج
البحر أرخى سدوله على ... » إن الشاعر الحديث لو تهيأ له مثل هذا الإبداع
لكان مثالا في البراعة ، فاللفظ مهما تقدم عليه الزمن لا يكون قديماً إلا إذا
أميت ، ومع هذا فإنه من الممكن أن يعاد اللفظ الممات إلى اللغة في كثير
من الأحيان .

وهناك سر نرجح أنه العامل الأساسي في إماتة اللفظ ، وذلك إذا كان
اللفظ يمثل صورة ميتة ، وموقفاً ميتاً لم يصبح له وجود في حياتنا ، فعندما
يقول امرؤ القيس عن الليل أنه : « تمطى بصلبه » - أو : « أردف اعجازاً ،
وناء بكلكل » يأتي إلينا بصورة لا نألفها ، ولا نعرفها ، لأننا لا نعيش مع
الإبل كما كان يعيش البدوي في الصحراء ، ونحس أنها ثقيلة الوطأة عندما
تمطى ، وعندما تردف اعجازها ، وتنوء بكلكلها : فالتمطى ، والإرداف ،
والاعجاز ، والكلكل كلها ألفاظ ما تزال حية ، ويمكن للشاعر الحديث أن
يستخدمها إذا شاء ، على أن يرسم لنا صوراً حية نعرفها ، فإذا أراد
الشاعر أن يرسم بهذه الألفاظ مثل هذه الصورة التي رسمها امرؤ القيس ، فإنه

يكون شاعراً مقلداً ، وكانت صورته ميتة ، ومن ثم نغيب عليه القدم والجمود .

إذن فالعيب كل العيب كامن في تصوير الشاعر الصورة ، فهو إما أن يجعلها صوراً حية حديثة نستطيع أن نحسها وأن نتأثر بوحها إلى عواطفنا ، وإما أن يجعلها صوراً ميتة قديمة لا تحمل إلينا إحساساً ولا عاطفة .

ومقياسنا في هذا ينبغي ألا يكون القارئ العادي الذي لم يثر إلا حظاً قليلاً من الثقافة اللغوية والاطلاع الأدبي ، بل القارئ المتعمق المتصل بالأدب والشعر ، المطلع على تراث أمته الأدبي والفني ، لأننا لو جعلنا مقياسنا القارئ الأول ، لضيقنا مجال الاختيار لدى الشاعر ، ولحددنا معجمه الشعري تحديداً يستحيل معه أن يجد التعبير المعبر عن عواطفه وأفكاره ، والشاعر الذي يلتبس التعبير الصادق يضطر أحياناً إلى اللجوء إلى بعض الألفاظ التي يمكن أن تعتبر غريبة عند القارئ العادي ، لأنه يجد فيها تصويراً دقيقاً لإحساسه .

وهو بهذا يشارك في تطور اللغة بما يبعثه في هذه الألفاظ من حياة ، فإذا استطاع الشاعر الموهوب أن يطوع مثل تلك الألفاظ ، ويستخدمها بحيث تتسق مع تعبيره الشعري العام ، ولا تبدو قلقة نابية في موضعها بين الألفاظ الشائعة ، فإنه يكون قد أخرجها من حياتها بين صفحات المعجم ، وبعثها من جديد إلى الوجود ، وأمد لغة الشعر في عصره بمزيد من الألفاظ (١) .

ومن ثم فالشعر المهادف الملتزم معبر عن واقع الحياة بنجرها وشرها ، حلوها ومرها ، ومصور للنفس البشرية بفضائلها وورذائلها ، وقبحها وجمالها ، واللغة هي القالب الذي تسكب فيه هذه الخواطر والأفكار ، لذلك ينبغي أن يكون حكمنا على اللغة الشعرية مبنياً على الاتجاهين اللذين أوضحناهما : اتجاه الكلمة المفردة المستقلة بشخصها وطاقها ، والكلمة غير المستقلة والتي تستمد حياتها من ملامتها للسياق وتفاعلها مع غيرها من الألفاظ ، فلا خير من ذكر كلمة (الصاب) كما في قصيدة صلاح عبد الصبور :

(١) أنظر : النقد والبلاغة لعلام : ١٧١ .

كان زهران غلاما

* * *

وكما فى قصيدة أبو الحسن الأنبارى :

علوٌ فى الحياة وفى الممات

لحق تلك إحدى المعجزات

ولا شبهة فى استعمال كلمة (الطين) كما فى قصيدة إيليا أبى ماضى
(الطين) .

نَبِيّ الطِّينُ أَنَّهُ طِينٌ حَقِيرٌ ، فصال تيهما وعربد
وكسا الخزُّ جسمه فتباهى وحوى المال كيسه فتمرد

وكما فى قصيدة الشاعر الجزائري ، أبى القاسم سعد الله (الطين) :

نحن من طين ، ولكن حولنا تعوى الذئاب

نحن من طين ، ولكن يومنا ظفر وناب

وأخونا ذلك الإنسان مفقود الصواب

بل إن كلمة (الطين) غدت فى قاموس الشعراء المحدثين من الكلمات
التي عانقت تفكيرهم وافتتنوا بها ولا سيما الشعراء الذين يدينون بالمبادئ
الاشتراكية لأنها تعبر عن المأساة التي تعيشها الطبقات الكادحة ، وتكشف
النقاب عن البطون الجائعة التي ما زالت تفتقد العدل .

ويجب على الشاعر : أن ينأى عن الجلجلة والقعقة ، فقد عيب مثل ذلك
على طائفة من الشعراء القدامى كابن هانيء ومن تابعه ، فقد اهتم شعراء هذه
المدرسة .. بالضعة ، وطلب البديع ، واللفظ القوى الآسر ، الذي يمجج
بالقعقة ، والرنين الصائت ، والجلجلة .

وعن التكرار الذي لا يعطى مفاهيم جديدة ، فالشعر ليس كالزخرف

الذى يروق العين بما فيه من اتساق الخطوط ، وتلامس الروايا ، وتكرار
الوحدات الجميلة ، ولكنه كاللوحه التى تنقل اليها الحياة ، وثمة فارق بين
قول المهلهل :

ذهب الصُّلح أو تردّوا كُليبا
أو تحلّوا على الحكومة حَلا
ذهب الصُّلح أو تردّوا كُليبا
أو أذيق الغدّة شيبان تُكلا

أو قول الحارث بن عباد ، عندما ثار لقتل ابنه بجيرا :

قرباً مرْبُط النِّعامة مَسْنى
لَقَحَتْ حربٌ وائل عن حِيَال
قرباً مرْبُط النِّعامة مَنِ

... ..

وبين قول الشاعر المغربى المعاصر الهاشمى الفيلالى :

رفر فى كالربيع بين المجالى يرسم السَّحَر بين ظليّ وسلّسل
رفر فى كالنسيم فى ظلّ روض ينقلُ الخلد بين عُشبٍ وجدول
رفر فى يا صلاة روحى إلى الغيـ ب ، ولاتطربى للوجود المكبل (١)

فبينما الأول والثانى قد انطلقا يصبان التكرار على العبارة ، لأن الانفعال
النائر قد حبس التيار الشعورى فى صدريهما ، فلم يجدا ازاراً فكرياً يعينهما على
تقليب الفكرة ، ويثرى القصيدة ، فأخذوا يكرران العبارة دون أن يكون لذلك
كبير فائدة ، وقد يتحمل بعض الدارسين لها العذر فى أن هذا التكرار له

(١) مجلة رسالة المغرب ، ٣ ، أبريل ١٩٥١ ، ص ٦ .

علاقة كبيرة بطروفي الشاعران النفسية ، وإن كانا يقصدان إلى التحنيس والإثارة (١) .

نرى الثالث قد أحكم المقصود من تكراره ، فصرنا نتوقع جديداً في أعقاب الكلمة المكررة ، فضلاً عن أن اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام .

ويؤيد قضية التكرار هذه القصة التي يسوقها صاحب دلائل الإعجاز عن الصاحب بن عباد ، فيقول : كان الأستاذ أبو الفضل يختار من شعر ابن الرومي وينقط عليه ، قال فدفع إلى القصيدة التي أولها : أئمت ضلوعي جمرة تنوقد ، وقال : تأملها ، فتأملتها ، فكان قد ترك خبر بيت فيها وهو :

بجهل كجهل السيف ، والسيف منتضى

وحلم كحلم السيف ، والسيف مغمد

فقلت : لم ترك الأستاذ هذا البيت ؟

فقال : لعل القلم تجاوزه .

قال : ثم رآني من بعد فاعتذر بعذر كان شراً من تركه .

قال الصاحب : لو لم يعد أربع مرات ، فيقول :

بجهل كجهل السيف .. وهو منتضى ، وحلم كحلم السيف ، وهو مغمد
لفسد البيت .

ويعقب على ذلك عبد القاهر الجرجاني بقوله : والأمر كما قال الصاحب ، والسبب في ذلك أنك إذا حدثت عن اسم مضاف ، ثم أردت أن تذكر المضاف إليه ، فإن البلاغة تقتضي أن تذكره باسمه الظاهر ولا تضره .

وتفسير هذا : أن الذي هو الحسن الجميل أن تقول : جاءني غلام زيد

(١) أنظر قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة (ط الثالثة ١٩٦٧) ص ٢٢٢ .

وزيد ، ويقبح أن تقول : جاءني غلام زيد وهو . ومن الشاهد في ذلك قول
دعبل :

أضياف عمران في خصب وفي سعة
وفي حباء ، وخير غير ممنوع
وضيف عمرو ، وعمرو يسهران معا
عمرو لبطنته ، والضيف للجوع
وقول الآخر :

وإن طرة راقتك فانظر فربما
أمر مذاق العود ، والعود أخضر
وقول المتنبي :

بمن نضرب الأمثال أم من نقيسه
الك وأهل الدهر دونك والدهر

ليس يخفى على من له ذوق أنه لو أتى موضع الظاهر في ذلك كله بالضمير
فقليل : وضيف عمرو وهو يسهران معا ، وربما أمر مذاق العود وهو أخضر ،
وأهل الدهر دونك وهو .. لعدم حسن ومزية لإخفاء بأمرهما «(١)» .

* * *

وعن تعقيد الأسلوب فيأتي المعنى مشوباً بالغموض فضلاً عن سوء بنائه
الذي يبعده عن لغة الشعر ، وفي الشعر القديم نماذج كثيرة لذلك ، قد يكون
مبعثها الولع بالصنعة ، أو ضالة الفكرة ، أو الإيهام من التمكن بأساليب اللغة
كقول أبي تمام :

هنَّ عوادى يوسف وصواجه
فعزماً فقيماً أدرك النجح طالبه
وكقول المتنبي :

وفاؤكما كالربيع أشجاء طاسمه
بأن تسعدا ، والدمع أشقاء ساجمه
وكقول الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملكا
أبو أمه حى أبوه يقاربه
وكقوله :

إلى ملك ما أمُّه من محارب
أبوها ، ولا كانت كليب تصاهره

ويرى الدكتور لطفى عبد البديع أن قلب الأوضاع ، وسوء الأحوال
يستدعى مثل ذلك الأسلوب ومن ثم يعقب بقوله على البيت الأخير ، فيقول :
ليت شعرى هل يرجى للقصيد الذى ينتحب بالجوع أن يكون منظوماً كحبات
العقد ، أن المجاعة التى تعصف بالأحياء ، ليست إلا مهلكة تصرفهم من موت
إلى موت ، فلا وصف لها إلا بلغة تساوى حقيقتها المقلوبة الماحقة .

الأسلوب

ماهية الأسلوب
الأسلوب والكاتب
الأسلوب والمذهب
الأسلوب والصياغة
الأسلوب والعصر
ألوان من الأساليب

الأسلوب

يذهب الأستاذ الزيات إلى أن « كتب البلاغة في لغتنا العربية لم تكن إلا بالجمال ، وما يعرض لها في (علم المعاني) : وإلا بالصور وما يتنوع منها في (علم البيان) ، أما الأسلوب من حيث هو فكرة وصورة معاً فقد سكتوا عنه سكوت الجاهل به » ، ثم يعقب فيقول : « وكان الظن بمن خلفوا عبد القاهر وأبا هلال وابن الأثير أن يفتنوا إليه بعدما دلّوهم عليه بذكر بعض خصائصه الفنية ، وصفاته اللفظية » (١) .

أليس في هذا القول تناقض ؟ ، حيث يذكر أولاً : أن كتب البلاغة العربية سكتت عن الأسلوب سكوت الجاهل ، ثم يذكر ثانياً : بأنهم دلّوا عليه بذكر بعض خصائصه الفنية واللفظية ؟ ومن فحوى هذه العبارة الأخيرة ، ترى : أن النقاد القدامى لم يسكتوا عن الأسلوب سكوت الجاهل به ، كما أشار الزيات ، بل عاجلوه ، وعالجوه بصورة أوفى مما عرضها الزيات نفسه .

فقد أتوا على العناصر التي اعتبرها الزيات من أهم مقومات الأسلوب ، وزادوا عليها ، بل أكثر من هذا اتكأ هو نفسه على نصوص من كلامهم ، ليدعم بها رأيه ، وليؤكد وجهة نظره .

فإذا قال القدامى ؟ وماذا قال الزيات ، قال أحد مؤسسي الفكر العربي من القدامى ، ألا وهو ابن خلدون : « إن الأسلوب لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو ، .. وظيفة البلاغة والبيان .. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب .. وتلك الصورة ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها في الخيال كالثقال والمنوال ، ثم يتقّى التراكيب الصحيحة عند

العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فحرصها فيه رصاً ، كما يفعل البناء في القالب ، والنساج في المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه» (٢).

ومعنى هذا أن الأسلوب : هو القالب الذى تفرغ فيه الفكرة والصورة ، أو المنوال الذى تنسج فيه التراكيب الوافية ، بصورها الصحيحة ، وأفكارها المقصودة الواضحة .

ثم يزيد ابن خلدون قائلاً : « وإن لكل فن الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة .. » (٢) ، ومفهوم هذا أن نقاد العربية ومتلوقها يقررون أن الأساليب تختلف فيما بينها ، وبحسب موضوعاتها ، وعرفوا : أن لكل فن من فنون القول ، أو شكل من أشكال الكلام أساليب خاصة به ، وأنها توجد فيه على أنحاء مختلفة ، وفق ما يهدف إليه الكاتب من عرضة (٣) ، فالكتابة العلمية ذات طريقة ومنحى يختلف عن منحى الكتابة الأدبية ، والأسلوب النثرى يسلك منهجاً غير المنهج الذى يسلكه الأسلوب الشعرى فى طريقته ، والنثر أنماط وضروب ، فنه النمط القصصى ، ومنه الخطب والرسائل والمقامات والمقالات ، والتراجم ، والشعر ألوان وفنون فنه اللون الغنائى والقصصى والملحمى .

* * *

وقال الزيات : « الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة فى اختيار الألفاظ وتأليف الكلام ، وهذه الطريقة فضلاً عن اختلافها فى الكتاب والشعراء تختلف فى الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذى يعالجه ، والموضوع الذى يكتبه ، والشخص الذى يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه » (٤) .

(١) المقدمة : ١٤١٠ .

(٢) (٣) المصدر السابق : ١٤١١ .

(٤) دفاع عن البلاغة : ٥٦ .

ومثل هذا ذهب إليه الدكتور مندور في قوله : « ليس المقصود بالأسلوب طرق الأداء اللغوية فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام ، وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والاحساس على السواء ، بحيث إذ قلنا إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التي ذكرناها. (١) .

من هذا نرى أن الأساليب لم تخرج كثيراً عما قاله ابن خلدون ، ولم تخرج عن كلمة عبد القاهر الموجزة من : أن الأسلوب هو المذهب من النظم والطريقة فيه » (٢) .

الأسلوب والكاتب :

يذهب بعض النقاد إلى التعرف على الكاتب أو الشاعر من خلال أساليبيهما وما فيها من صدق في الاحساس واصالة في النظرة والفكرة والقومية ومعنى هذا أن النظر يكون في الأسلوب من ناحية تفكير الأديب الخاص ، وتصوره للأشياء ، وتناوله للمعاني الذهنية والعاطفية ، فإذا كنا نتناول فكرة الموت فإن استقبالاتنا له متفاوتة النظرة والصورة ، فتصور طرفة للموت في قوله :

ألا أهبذا الزَّاجِرَى أَحْضَرُ الوَغَى
وَأَن أَشْهَدُ اللِّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مَخْلُودَى
فإِنْ كُنْتَ لَا تَسْتَطِيعُ دَفْعَ مَنِيِّ
فَدَعْنِي ، أَبَادِرْهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدَى (٣)

هو تصور من (يحرص عليه ، ويسعى إليه) ، بعد أن التبس عليه الحق بالباطل ، وامتلأ وفاضه بالحيرة ، واستبد به القلق ، فجأر : أيها اللأثمون : ما كنه هذا الوجود ؟ ما حقيقة هذا الموت ؟ هل أنا خالد أم لا محالة فان ؟ وإذا كنت لا محالة ميت ، فلأسع للموت .

(١) في الأدب والنقد : ٦ .

(٢) دلائل الإعجاز : ٣٦١ .

(٣) ديوان طرفة : ٣٢ (ط دار صادر : بيروت ١٩٦١) .

وتصور لبيلد للموت في قوله :

فلا تَبْعِدُن ، إن المنية موعدُ
علينا ، فدان للطلوع وطالع (١)

هو التصور القائم على الإيمان الراسخ بالله ، وبالدار الآخرة ، وأن الدار
الدنيا دار فناء وزوال ، وان (الإنسان على موعد مع الموت) .

وتصور الخنساء للموت في قولها :

تبكى لصخر هي العبرى ، وقد ولّمت
ودونه من جديد التراب أُسْتَارُ
تبكى خُناس على صخر ، وحقّ لها
إذ رآها الدهر ، إن الدهر ضَرَّار (٢)

هو تصور (الوالدة الحزينة) التي فجّعها الدهر ، ولا سيما ومظاهر الحياة
القوية من حولها تذكرها بأخيها ، وقد غاب عن أفقها ، ورحل عن ميدانها .

وتصور جرير للموت في قوله :

ولمت قلبي إذ علتني كسيرة وذو التائم من بنيك صغار
يغمّ القرين ، وكنت علق مضنة وأرى بنعف بلية إلا حجار (٣)

هو (تصور المؤمن الصابر المستسلم لقضاء الله) ومن ثم فهو يرسم صورة
للمرأة الفاضلة في شخص زوجته ، فيسرد محاسنها ، وكيف كانت خير معوان
له على الأيام ، ويأوى إلى محراب ربه في صلاة خاشعة يستمطر فيها شأبيب
الرحمة عليها .

(١) ديوان لبيلد ، ٨١ (ط دار القاموس بيروت) .

(٢) ديوان الخنساء : ٢٧ (شرح ديوان الخنساء ، ط دار التراث بيروت ١٩٦٨) .

(٣) ديوان جرير : ١٩٩ (ط دار الأندلس بيروت) .

وتصور المتنبي للموت في قوله :

نحن بنو الموقى ، فما بالننا
نعاف مالا بدّ من شربه ؟
تبخل أيدينا .. بأرواحنا
على زمان هنّ من كسبه (١)

هو تصور الدهرى الذى يرى أن الموت نتيجة طبيعية للحياة ، فما هى إلا
بطون تدفع ، وأرض تبلع ، وأن الموت يسوى بين الكبير والصغير ، بين
العالم والجاهل .

وتصور أبى العلاء للموت في قوله :

غير مُجدٍ فى ملئى واعتقادى
نوح باكٍ ، ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النّعى إذا قيد
س بصوت البشير فى كل ناد(٢)

هو تصور المتشائم المتشكك فى جدوى الحياة ، وهو فى تشاؤمه يسوى
بين السرور والحزن ، بين الحياة والموت ، بين الباكي والشادى .

وتصور شوقى للموت فى قوله :

سألتك ما المنية أى كآس
وكيف مذاقها ، ومن السقا(٣)

(١) ديوان المتنبي : ٢٤٤/١ (ط التجارية - تحقيق البرقوق - ١٩٣٨) .

(٢) شرح سقط الزند : ٩٧١/٣

(٣) الشوقيات : ٤٥/٣ (ط التجارية بمصر ١٩٧٠) .

هو تصور الباحث عن ماهية الموت ، ولم يخشاه الناس ، أحباً في الحياة أم
خوفاً من المجهول الذي وراء العدم ، وكيف تنجو الروح هيكلها حتى يأكله
البلى ؟

وتصور الشابي للموت في قوله :

جفَّ سحر الحياة يا قلبي البالي

فهياً نجرّب الموت هياً (١)

هو تصور من يريد أن يعالج التجربة ليستكشف هذا العالم ، لأنه يحس
أن هذه التجربة سوف تعتقه من أسر الأحزان التي يعيشها ، وتخلصه من
أوصابه ، فتندمل جروحه ، وتسكن شجونه .

وتصور السياب للموت في قوله :

إن السعيد

من اطرح العبء عن ظهره

وصار إلى قبره

ليولد في موته من جديد (٢)

هو تصور من (يريد أن يجدد البقاء ، وأن يعيده) ، فهو لا يخاف شبح
الموت ولا ما بعده ، ولكنه يخاف ما قبله من العلل والأدواء ، بل يرى في
الموت ميلاداً جديداً ، ولعل تلك نظرة أبي العلاء ، كما ردها شوقي (٣) ،
ردها السياب ، ويقول أبو العلاء :

خلق الناس للبقاء ، فضلت

أمة يحسبونهم .. للنفساد

(١) الشابي حياته وشعره لأبي القاسم كرو : ٢٣٩ (ط دار الحياة بيروت ١٩٥٠).

(٢) إقبال : ٣٥ .

(٣) أنظر الحياة الإنسانية عند أبي العلاء لبنت الشاطيء : ١٩٢ .

إنما ينقلون من دار أعما

ل إلى دار شقوة أو رشاد (١)

وتصور توفيق الحكيم للموت في (مسرحيته أهل الكهف) هو تصور يقوم على صراع الإنسان مع الزمن ، بحثاً عن الخلود ، وأن الموت ليس فناء ، وإنما هو بداية امتداد خارج الزمن ، كما أوضحنا من قبل (٢) .

وهكذا تتفاوت الأنماط ، وقل أن تغني قدرة عن قدرة ، أو يكتفي بنمط دون سواه ، والأساليب المتفاوتة كآلات الموسيقى كل منها يعطي من الألحان ما لا يقوى عليه غيره ، وكما أن الأذن قد تستمتع بكل واحدة منها على حدة ، فكذلك تستمتع النفس ببعض هذه الأساليب الأدبية في بعض الظروف والمجالات (٣) ، فنصور طرفة — كما رأينا — غير تصور لبید ، غير تصور الخنساء ، غير تصور جرير . غير تصور ابن الرومي (٤) ، غير تصور المتنبي غير تصور أبي العلاء ، غير تصور شوقي . غير تصور الشابي ، غير تصور السياب ، غير تصور الحكيم ..

ومن هنا شاعت على الألسنة مقولة الكاتب الفرنسي (بوفون Buffon) :
(إن الأسلوب من الرجل نفسه .. Le style est de L'homme même)
« أي أن الكاتب أو الشاعر الأصيل هو الذي يترك بصماته وطابعه عن الفكرة ، فيولد الأسلوب ، وهو لصيق بقائله : « ويسرى في الناس موسوماً باسمه ، ويعيش في الحياة مقروناً باسمه ، فالأسلوب وحده هو الذي يملكك الأفكار وإن كانت لغيرك » (٥) .

(١) أنظر شرح مسقط الزند .

(٢) أنظر صفحة : ١٢٣ من الكتاب .

(٣) النقد والبلاغة لعلام وآخرين : ٧ .

(٤) أنظر قصيدته في رثاء ولده الأوسط .

(٥) . P. 62 Histoire de La Littérature Française (اتبّه

الزيات في كتابه دفاع عن البلاغة : ٦٨) .

والأساليب مهما اختلفت باختلاف الأفراد ، وتنوعت بتنوع الأغراض فإنها تنقسم جميعاً بسمات واحدة من عبقرية الأمة . ومنطق ذلك أن الصفات المشتركة في آحاد الأمة تتلاقى وتتجمع فتكون خصائصها التي تميزها من سواها وهذه الخصائص نفسها تنطبع في لغتها فتكون طرزاً عاماً في كل أسلوب (٢) .

وكما تنقسم الأساليب بسمات واحدة من روح الشعوب وعبقریات الأمم وقومياتها ، فإنها تنقسم أيضاً بسمات المذاهب الفكرية والدينية ، وتتأثر بالجانب العقائدي ، فلو أخذنا مذهباً أدبياً كالمذهب الرمزي . أو أخذنا مذهباً عقائدياً كالمذهب الخارجي الذي ينم عن عقيدة الخوارج : لرأينا أن أساليبهم تعكس الخصائص العامة لعقيدتهم ، حتى أننا لا نكاد نلمس بين صفات الفرد ، وصفات الجماعة إلا فروقاً ضئيلة لا تكاد تلاحظ .

الأسلوب والمذهب :

فلو أخذنا الموضوع السابق ، وهو موضوع الموت ، لعرفنا أن إدراكهم له كان إدراكاً واقعياً ، ولو وجدنا صورة أخرى غير تلك الصورة السابقة ، وهي صورة مفعمة بالثورة على الحياة ، وقد حولوا فيها الخوف من الموت إلى عشق له ، وانتصاب في موطنه ، حتى تسموا (بالشرارة) ، ويمثل هذه الفكرة قول البهلول بن بشر :

من كان يكره أن يلقى منيته
فالموت أشهى إلى قلبي من العسل
فلا التَّقدم في الهيَّجاء يُعجلني
ولا الحذار يُنجيني من الأجل (١)

* * *

(١) المرجع السابق : ٥٦ .

(٢) شعر الخوارج :

ومن ثم نرى أن (موضوع الموت) قد لون مساحة كبيرة من شعرهم ؛ ولكنه لم يسلمهم إلى اليأس والرهبة ، لأن الموت نفسه كان عند أصحاب ذلك الشعر نوعاً من الحياة ، فلم يعد الموت إلا نقله من ها هنا إلى هناك ، إلى الجنة ، أو إلى عالم الطهر والخير والجمال . حيث يتلاقى الإخوان والأحباب الذين سبقوا في هذه الرحلة ، وتقدموا على الطريق (١) .

وبذلك يرتفعون إلى القمة دون أن يمروا بالطور الذي يمكن أن يوصف فيه الشاعر بالخوف أو التردد من شبح الموت ، وإذا ما رجعنا إلى المجموعة الطيبة التي تصيدها الدكتور إحسان عباس من مختلف المصادر ، ونظمها في سلك واحد بعنوان (شعر الخوارج) ليسر للباحثين سبل الإطلاع على الشعر الخارجي (٢) ، فإننا سنقف على ذلك الوله العنيف ، والميل الشديد العمق إلى الموت ، وسنستمع إلى صوت ذلك الشاعر الخارجي ، وسنجد واضحاً كل الوضوح ، حاد الثبرات ، صادق التعبير من خلال هذا الشعر الذي يكاد تتفق أساليبه في سماتها العامة ، حتى لنستطيع أن نشير إليه قائلين : إن ذلك هو (أدب الخوارج) .

وليس بين شعر هذه المجموعة قصيدة واحدة تصور تصويراً مباشراً ذلك الأسى الذاتي الذي يتدفق بكل آلامه في ثنايا الشعر الرومانسي ، بل كانوا يتخيرون أكرم ألوان الموت ، وهو موت الأبطال ، قال عمران بن حطان :

لقد زاد الحيسة إلى بغضاً وحباً للخروج : أبو بلال
أحاذر أن أموت على فراشي وأرجوا الموت تحت ذرا العوالي
ولو أني علمت بأن حتفى كحتف أبي بلال ، لم أبال
فمن يك همُّ الدنيا ، فإنى لها ، والله ربَّ العرش ، قالى (٣)

(١) شعر الخوارج : ٣ .

(٢) المرجع السابق : ١ .

(٣) خزائن الأدب البغدادي : ٤٣٩/٢ .

وبذلك نقل هؤلاء الشراة ، المأساة من أفق الأبطال ، وتنزلوا بها إلى المرتبة الدنيا ، فليس ثمة بين صفوفهم متقاعس أمام الموت، بل كلهم يشبهه : الصغير والكبير « وأصبح الشعر المقول في وصف الشارئ من حيث الأساليب لا يميز إلا باختلاف الأسماء ، لأنه لا فرق بين هذا وذاك » (١) .

الأسلوب والصياغة

يذهب بعض النقاد إلى التعرف على الكاتب أو الشاعر ، لامن ناحية التفكير والتصور ولكن من ناحية التعبير الفني ، وما فيه من جمال في الصياغة ، وإحكام في الصورة ، ولكي يكون التعبير فناً في رأى الناقد الجمالي كروتشه : « يجب أن يكون هذا التعبير جميلاً ، سواء أكان هذا التعبير من حيث الصياغة ، وخلق الكلمات والصور والتأليف بينهما ، أو من حيث الألوان ، أو بأى وسيلة من وسائل الفن » (٢) .

ولم يثل هذا ذهب أبو هلال العسكري في قوله : « ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي ، والقروى والبدوى ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه .. مع صحة السبك والتركيب ، والحلو من أود النظم والتأليف » (٣) .

ويذهب آخرون إلى القول : بأنه وإن كانت العناية بجودة الصياغة ، وحسن اختيار الألفاظ ، أساساً من أسس الأسلوب ، إلا أن ذلك يجب أن يتم على النحو الذي يرتضيه الذوق ، إذ اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، كل لا يتجزأ ، وفي ذلك يقول عبد القاهر : « ولن يتصور في الألفاظ ، وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص في ترتيب وتنزيل ، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركبة ... فقل من حق هذا أن يسبق ذاك ، ومن حق ما هنا أن يقع هنالك .. فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام

(١) شعر الخواارج : ٤ بتصرف .

(٢) مقالات في النقد لمحمود السيرة : ٥٤ .

(٣) كتاب الصناعتين : ٦٣ .

يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول :
حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائق ، وخلوب رائع . فاعلم أنه
ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف ، وإلى ظاهر الوضع
اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من
زناده » (١) .

ويقول الزيات : أن الأسلوب ليس هو المعنى وحده ، ولا اللفظ وحده ،
ولأنما هو مركب فني من عناصر مختلفة ، يستمدّها الفنان من ذهنه ، ومن
نفسه وذوقه ، تلك العناصر هي الأفكار والصور ، والعواطف ، ثم الألفاظ
المركبة ، والمحسسات المختلفة (٢) .

وأن علماء البيان قد غالوا عندما زعموا أن المعاني شائعة مبدولة ، لا يملكها
المبتكر ولا السابق ، وإنما يملكها من يحسن التعبير عنها ، فن أخذ معنى بلفظه
كان سارقاً ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سائلاً ، ومن أخذه فكساه لفظاً
أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه .

على أن هذا الرأي الجريء لم يكن رأى العرب وحدهم ، وإنما يراه معهم
(بوفون) وأشباعه من كتاب القرنية ، فقد قرر في خطبته عن الأسلوب الذي
ألقاه يوم دخل الأكاديمية الفرنسية : أن الأفكار والحوادث والمكتشفات
شركة بين الناس ، ولكن الأسلوب من الرجل نفسه (٣) .

ومن النقاد الآخذين بالتعبير الفني في الأسلوب من حيث الصياغة ،
جورج ديهاميل ، حيث يرى أن جمال الصياغة ، وجودة الصور لها قيمتها التي
لا تنكر في تقويم العمل الأدبي ، يقول : « إن موسيقى الأسلوب في نظري
شرط لازم لسيطرته على النفوس . نعم إن الأديب الحق هو الذي يعرف
قبل كل شيء بعضاً من أسرار الحياة ، ولكنه أيضاً رجل يلجأ في التعبير عما

(١) دلائل الإعجاز : ٤٠ .

(٢) دفاع عن البلاغة : ٦٢ .

(٣) المرجع نفسه : ٦٧ .

يعلم ، إلى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته ، فيتميز بها كأمانة خفية
لخصائص نفسه .

ولا أكاد أجرو على أن أقدم إلى الكتاب الناشئين أى نصيحة في هذا
الميدان الشاق ، ومع ذلك يتفق أن تدفعني الرغبة في خيرهم ، أن أقول لهم :
ليكن اللحن في أول كتبكم رائعا ، يجب أن تجذبوا القارئ في غير تعثر
ولامشقة ، وهو لم يعرف بعد شخصياتكم الأدبية ، ولا تملكته وقائع قصتكم ،
أو قوة تصوركم ، أو صدق نظركم النفسى ، ليكن في موسيقى الأسلوب
مايسهل له الأخذ في المغامرة ، أجدوا الغناء كى تأسروا تلك النفوس
الشاردة التى تريدون أن تستولوا عليها « (١) .

في الأسلوب الأسطورى :

عرفنا أن النقاد اختلفوا في معاييرهم النقدية في مجال بحث الأساليب ،
فمنهم من بحث عن روح الكاتب أو الشاعر وما فيها من صدق في الإحساس
والأصالة ، ومنهم من يؤثر روح التعبير الفنى وما فيه من جمال في الصياغة ،
وإحكام في الصورة ، ومنهم من يؤثر روح الكلمة الخلاقة من ناحية قدرتها
على الإيحاء والتصوير ، ومنهم من يؤثر روح العصر ، وما يشيع فيه من
مذاهب وأساطير ، وتيارات فكرية أو روحية ، وفي هذا المجال الأخير
نعرض لجوانب من الأعمال الأدبية المتأثرة بروح العصر ، في المجال الأسطورى
غير ما مر بنا ، فثمة (أسطورة سيزيف) (٢) ، وفي الواقع فإن لهذه
الأسطورة وجهان : وجه إيجابى أراه في تكرار المحاولة وعدم اليأس ،
ووجه سلبي أراه في الاستسلام للواقع المرفوض ، والانتحار للتخلص
من الالاجدوى ، والالاهية ، ولكن الشعراء الذين تأثروا بالأسطورة السيزيفية
نظروا إلى الجانب المظلم منها ، وبخاصة في عالمنا العربى ، ويحاول بعض
الدارسين أن يبرر تجاوب هؤلاء الشعراء مع هذا اللون القاتم ، لأنهم في

(١) دفاع عن الأدب لديها ميل : ٢٢٩ .

(٢) أنظر تحليل لها في القسم الثانى من الكتاب .

ذلك : يصورون الواقع المظلم ، وهذا معظم حال شعرائنا الواقعيين ، وأن بكاءهم ليس بالبكاء الرومانسى المحض ، بل إن فيه خيوطاً من الواقع الذى نراه غارقاً فى فسادهِ وعفونته .

وإذا كان واقعنا سيزيفياً مريضاً بسبب مشكلاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، فليس الذنب ذنب الشعراء أن يخوضوا فى هذه المشكلات وأن يحللوها ويطلوها لها ، بل سيكون من الإثم والوزر الذى ينسب اليهم ، ويلحق بهم ، لو أنهم تخطوا هذا الواقع ، والتلّهى بهواجس الذات وأحلامها (١) .

وإنخال هذا المنطوق فيه شئ من مجانبة الحقيقة التاريخية ، لأن عبارة روح العصر ، وما ينطوى تحتها من تيارات فكرية وروحية ، قد تكون غير دقيقة فى أداء ما ذهب اليه الباحث جليل كمال الدين فى كتابه (الشعر الحديث وروح العصر) ، ولعله من الصواب أن يقال : مرض العصر ، وهو مرض يصيب كثيراً من الآداب فى حال انهزاميتها أوروماسيتها ، وقد عرف فى الآداب الفرنسية ، وفى جميع آداب العالم ومنها أدبنا العربى فى خلال الثلاثينات وقد انحدر إليه شعراؤنا نتيجة اسرافهم فى الأمانى ، والتعلل بالأمور غير الواقعية ، ثم خيبة الآمال التى عكستها الأحداث السياسية — فى فترة ما بين الحربين العالميتين — على نفوس الشبيبة الطامحة والأجيال الصاعدة ، فكانت الشكوى .

وهذه الشكوى ، أو هذا الإحساس الغامض الذى عرف فى تاريخ الآداب (بمرض العصر) هو الذى أُلح اليه جليل كمال الدين فى عبارته الآتفة كمقدمة لكلامه ثم طوى هذه المقدمة ليستنتج شيئاً آخر ، حيث قال : « إن بكاء الشاعر العربى هنا ليس بالبكاء الرومانسى المحض ، بل إن فيه خيوطاً من الواقع » ولأنريد من الشاعر أن يتخطى هذا الواقع أو يتلّهى

(١) الشعر العربى الحديث وروح العصر لكمال الدين ، (ط دا: العلم بيروت ١٩٦٤)

عنه بهواجس الذات « كما فعلت نازك الملائكة .. أو بقوقعة اللهو والعبث والمجون .. كما فعل نزار قباني (١) .

ومرض العصر كما نعرف : « عبارة عن إحساس بالضيق ينشأ في النفس من عدم القدرة على التوفيق بين ما نأمل وما نستطيع ، فالإنسان يأمل عادة أكثر مما تستطيع قدرته ، وإنه وإن تكن الحكمة قد تقضى أحياناً بأن يحاول الإنسان تغيير طبيعته بدلاً من أن يحاول تغيير طبيعة العالم والأشياء ، إلا أن هذا الحل عسير دائماً على النفوس ، لما فيها من نزوع إلى التسامى .

وعن هذه الحقيقة تنشأ آلام نفسية كثيرة ، والتعارض ليس كائناً بين آمال الإنسان وقدرته فحسب ، بل هو مستقر أيضاً بين الفرد ومحيطه ، وبخاصة عند الأفراد الذين ابتلاهم الله بشيء من الحساسية ، وعن هذا التعارض تنشأ آلام أخرى .. وقد استفحل هذا الإحساس حتى أصبح ظاهرة عامة هي (مرض العصر) (٢) .

وهذا عبد الوهاب البياتي يرتضى لنفسه أغلال الانهزامية ، ويخر صريعاً مستسلماً للقدر أو لصخرة سيزيف ، ويضيق الفضاء عن تحقيق آماله ، فيرتد يعاني آلام الذات ، ويتجرع غصص اليأس ، والموت البطيء ، في قصيدته :

ما للفضاء يضيق بي وعلى	أجوازه أحترقت أجندتي
وعلى غدائر ليله اضطجعت	أحلامي الموتى ومقبرتي
وتباكت الأنوار وانتجت	في صمته الثلجي عاصفتي
واليأس والموت البطيء على	أظفاره ينتاش أخيلتي
فيم انتظاري دونما حلم	وغدى إلى الأحلام يفتقر

(١) أنظر المرجع السابق : ٢٤٦ .

(٢) في الأدب والنقد لمدور : ١١٣ .

وقبور مأساتي مفتحة يعوى على أكفانها القدر (١)

ويواكب القافلة أخله في العراق الذبيحة هو الشاعر بدر شاكر السياب ، حيث
تتفجر في صدره يتابع الأسى لعجزه عن تحقيق آمانيه ، فإذا الليالي تطوى ،
ولإذا الظلام يزداد قتامة ، ولا يرى من خلاله بارقة لأمل ، أو نافذة لنور
جديد ، وتزداد وطأة الحساسية فتستفحل الظاهرة بين ضلوعه ، حتى
تغدو وكأنها القبور ، كما في قصيدته (في ليالي الخريف) :

في ليالي الخريف الطوال

آه لوتعلمين

كيف يطغى على الأسى والملال ؟

في ضلوعي ظلام القبور السجين

في ضلوعي يصبح الردى

بالتراب الذي كان أمي : غداً

سوف يأتني ، فلا تقلق بالنحيب

عالم الموت ، حيث السكون الرهيب

سوف أمضي ، كما جئت واحسرتاه

سوف أنسى وتنسين إلا صدى

من نشيد

في شفاه الضحايا

إلا الردى (٢)

* * *

(١) ديوان : ملائكة وشياطين : ٤٨ .

(٢) ديوان : أساطير : ١٧ .

وكما في قصيدته (أغنية قديمة) نلمس هذا الانسحاق والتلاشي :

أصغيت ، فمثل إصغائي
لى ، صورة تلك الحسناء
تتأوج فى نبرات الغنوة كالظل
فى نهر تقلقه الأنسام
فى آخر ساعات الليل
يصحو وينام
أأثور ، أأصرخ بالأيام ، وهل يُجدى ؟
إنا سنموت
وسننسى فى قاع اللحد
حباً يحيا معنا ويموت (١)

فإذا ما تحطمت صخرة سيزيف ، وانبلج فجر صبح جديد اشترأت
إليه الأعناق ، ولكنه سرعان ما يأفل ، ويطحن هذه الآمال الوليدة ،
والبراعم التى تفتحت ، كهذا الذى نسمعه من الشاعر محمد الهوارى فى
قصيدته :

وأنى الصباح ، وقصة الأمس البعيد تُعاد حية
السيد المعبود يشيع والرعايا جائعون
هم يحصدون جنى الحقول ويتركون
مايحصدون لسيد الأرض السليبة ، يقنعون
بالحُصر بالقمر الشُّحوب له يبثون الشَّجون !!

* * *

هي قصة الأبطال في كل المدينة
حيث المدافع والمجازر لم تخلّف في الدروب
غير الثكالي واليتامى والدموع
واليوم في العهد الجديد كما مسنا
للسجن للزنزان للوسط الرهيب (١)

* * *

ولكن إلى جانب هذا (التيار السيزيفي) نجد تياراً يعبر عن روح
برومثيوس هذا الرمز الصادق للإيمان بالإنسان ، والانتصار للخير ، وعوالم
الحق والإشراق ، أو بمعنى أدق انتفاضة الإنسان من أغلاله ، ونقرأ في هذا
للشاعر المغربي أحمد البقال قوله :

أخى في الشرق في الوطن
أخى في الذل في الجوع
أخى في القيد في المحن
أخى في الكوخ في العفن
أخى رغم الحدود ، ورغم ذا الصنم
أخى رغم العميل المنعم القاسي
ستبعث صبحنا من كف ذي الظلم (٢)

ونقرأ للشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته (الأسلحة والأطفال)
هذه الروح التي تجسم الانتصار الخيري :

سلام . . .

(١) ديوان : صامدون : ١٣ .

(٢) أنظر كتابنا : الشعر المغربي المعاصر : ٦٤٨ .

كَأَنَّ السَّنَا فِي الْحُرُوفِ
تَخْطِي إِلَيْهَا ظِلَامُ الْكَهُوفِ
بِأَمَالِ إِنْسَانِهَا الْأَوَّلِ
وَمَا اخْتَطَّ مِنْ صُورَةٍ فِي الْحِجَارِ
تَحْدِثُ بِهَا الْمَوْتَ : فَهِيَ انْتِصَارُ
وَتَوْقٌ إِلَى الْعَالَمِ الْأَفْضَلِ (١)

ونقرأ للشاعر خليل حاوي ، الأمل بالغد المنشود وأنه آت لا ريب فيه ،
وسيعبر الإنسانية الجسر إلى طريق السعادة والبعث :

وَكُفَّائِي أَنْ لِي أَطْفَالُ أَتْرَابِي
وَلِي فِي حَبْهِمْ خَمْرُ وَزَادِ
مِنْ حَصَادِ الْحَقْلِ عِنْدِي مَا كُفَّائِي
وَكُفَّائِي أَنْ لِي عِيدُ الْحَصَادِ
إِنْ لِي عِيداً وَعِيدُ
كَلَمًا ضَوْأً فِي الْقَرْيَةِ مَصْبَاحَ جَدِيدِ (٢)

ونقرأ للشاعر التونسي علي الشملی ، هذا التحدي السافر للساقيين لعرق
الكادحين ، والثورة على عبودية الاقطاع والاحتكار لأنها تفرس الأطفال
وذلك في قصيدته (الضفادع والصبيان) .

كُلْ مَا أَمْلِكُ أَنْ أَتَحَدَّى
بِمِرَاثِ جَدِّي وَأَبِي

(١) ديوان : أنشودة المطر : ٢٥١ .

(٢) ديوان : نهر الرماد : ٩٥ .

مدأبني لكم .. مجدا
وأهلم . ساحة اللعب

* * *

كل ما أملك أن أثور
من غير أجراس ولا طبول
بالحرف يوم أحطم القصور
سأحرركم عرضاً وطول

* * *

لا أملك أن أستريح
وشراع زورقنا ممزق
البعض يدفع لعبة الريح
والبعض خبز صغارنا يسرق (١)

دراسة لأنواع من الأساليب :

نعرض هنا لدراسة ألوان من الأساليب المختلفة ، فعندما يعالج الكاتب موضوعاً من الموضوعات شعراً كان أم نثراً ، فإنه يتكئ على طريقة من هذه الطرائق أو أكثر ، وتلك الطرائق هي التي ينتهجها الكاتب في رؤية الأشياء (٢) ، وهي توجهه إلى استخدام اللغة بشكل خاص ، وعلى نسق معين وقد تنفرد بعض الأساليب بالنثر فقط ، أو بمعنى أدق يغلب أن تكون نثراً ، وعندما يتغلب الفكر ، ويسيطر الطابع المنطقي والعقلي ، كما في الأسلوب العلمي والمسرود ، وقد تنفرد بعض الأساليب بالشعر كما في الأسلوب الموشحي .

(١) مجلة الفكر ابريل : ١٩٧٢ ص ١٩

2—Murry. The problem of style, P. 14.

الأسلوب العلمى :

يقول الدكتور أنور عبد العليم من مقال له بعنوان (البحر ومستقبل الإنسان) « لقد أحس العلماء نذير الخطر ، وكان لابد من مخرج منه ، فاتجهت الأنظار إلى البحر ، لعلها تجد فيه مصدر رزق يبدد أوهام المتشائمين ، ويبعث بوارق الأمل والتفاؤل إلى مستقبل الجنس البشرى » .

تغمر البحار ثلاثة أرباع سطح الأرض ، وتعمر الطبقات العليا من هذا الخضم أحياء مجهرية معلقة فى الماء تسمى (البلانكتون) منه نوع نباتى يعد المصدر الأساسى لخصب البحار ، وتسلسل الحياة فيها ، ولولاه لانقرضت هذه الحياة فيها ، لأن له وحدة القدرة على بناء العضوية ، التى تكون جسم الحيوان البحرى كالسمك ، وقد أطلق العلماء بحثى - على هذا النوع من (البلانكتون) اسم (مولد الغذاء) .. » .

فهذا الأسلوب العلمى يستمد طبيعته ومقوماته من الموضوع الذى يعالجه ، وهكذا الشأن فى كل موضوع علمى ، والأسلوب هنا يكون بمعنى طريقة التفكير ، لأننا نلمس أن هدف الكاتب هو عرض طائفة من الحقائق فى ميدان المعرفة ، والوضوح والدقة يعتبران من أبرز سمات هذا الأسلوب ، وإلا استغلق الأسلوب على الفهم ، وعجز عن تأدية المعنى المراد منه .

الأسلوب السردى :

عرف الأدب العربى منذ القديم تقسيماً أولياً للأسلوب الأدبى ، فعرف أسلوب المترسل ، وأسلوب السجع ، والأسلوب المترسل هو أسلوب السرد المنطلق من قيود السجع والازدواج ، ويتوخى هذا الأسلوب سهولة العبارة ، وحسن تأديتها للمعنى ، ونقرؤه فى أدب الرحلات .

يقول ابن جبير عن القاهرة : « أول ما نبدأ بذكره المشهد العظيم الشأن الذى بمدينة القاهرة ، حيث رأس الحسين بن على بن أبى طالب - رضى الله عنهما - وهو فى تابوت فضة مدفون تحت الأرض ، قد بنى عليه بنيان

حفيل ، يقصر الوصف عنه . ولا يحيط الإدراك به ، مجمل بأنواع الديباج ،
محفوف بأمثال العمد الكبار .. » .

ونقرؤه في السير والتراجم ، يقول طه حسين في كتابه الأيام : « إنك
يا ابنتي لساذجة سليمة القلب . طيبة النفس ، أنت في التاسعة من عمرك ، في
هذا السن التي يعجب فيها الأطفال بأبائهم وأمهاتهم . ويتخلونهم مثلاً أعلى
في الحياة ، يتأثرونهم في القول والعمل . ويحاولون أن يكونوا مثلهم في كل
شيء ، ويفأخرون بهم إذا تحدثوا إلى أقرانهم في أثناء اللعب ، ويحبل إليهم
أنهم كانوا أثناء طفولتهم كما هم الآن مثلاً علياً . يصلحون أن يكونوا قدوة
حسنة ، وأسوة صالحة .. » .

ونقرؤه في التاريخ ، يقول حسين هيكل في كتابه (محمد) : « وإطراق
محمد لإطراقة ، وقف إزاءها تاريخ الوجود كله برهة مبهوتاً لا يدرى بعدها ما
اتجاهه ، في الكلمة التي تفتت عنها شفتا هذا الرجل حكمه على العالم : أهو
يظل في الضلال ، مد له فيه فتطغى المحوسية على النصرانية المتخاذلة المضطربة .
وترفع الوثنية بباطلها رأسها الخرق الأفن . أم هو يضيء أمامه نور الحق ،
وتعلن فيه كلمة التوحيد ، وتحرر فيه العقول من رق العبودية ، والقلوب
من أسر الأوهام ، وترفع فيه النفس الإنسانية لتتصل بالملأ الأعلى . وهذا
عمه كأنه ضعف عن نصرته والقيام معه ، فهو خاذله ومسلمه ، وهؤلاء
المسلمون ما يزالون ضعافاً لا يقوون على حرب . ولا يستطيعون مقاومة
قريش ذات السلطان والمال ، والعدة والعدد ، إذن لم يبق له دون الحق الذي
ينادى الناس باسمه نصير ، ولم يبق له سوى إيمانه بالحق عدة .. » .

ونقرؤه في الاجتماع والعمران ، يقول ابن خلدون في مقدمته : « .. إن
الاجتماع للبشر ضروري . وهو معنى العمران الذي نتكلم فيه ، وأنه لا بد لهم
في الاجتماع من وازع حاكم يرجعون إليه ، وحكمه فيهم : تارة يكون
مستنداً إلى شرع منزل من عند الله يوجب انقيادهم إليه إيمانهم بالثواب
والعقاب عليه الذي جاء به مبلغه ، وتارة إلى سياسة عقلية يوجب انقيادهم إليها
ما يتوقعونه من ثواب ذلك الحاكم بعد معرفته بمصالحهم ، فالأولى يحصل

نفعها في الدنيا والآخرة ، لعلم الشارع بالمصالح في العاقبة ، ولمراعاته نجاة العباد في الآخرة ، والثانية إنما يحصل نفعها في الدنيا فقط .. » .

الأسلوب المسجوع :

هو الأسلوب الذي تتقيد فواصله في الحرف الأخير ، ويرجع جماله إلى أنه يمنح الكلام جرساً ، وحسن إيقاع ، ويجذب أذن السامع ، يقول ابن العميد من رسالة بعث بها إلى أبي عبد الله الطبري : « . كتابي إليك ، وأنا بحال لولم ينغصها الشوق إليك ، ولم يرنق صفوها النزوع نحوك لعدتها من الأحوال الجميلة ، أعددت حظي منها في النعم الجليلة ، فقد جمعت فيها بين سلامة عامة ، ونعمة تامة ، وحظيت منها في جسمي بصلاح ، وفي سعي بنجاح .. » .

ويقول البشير الابراهيمي بعنوان (كاهن الحى) : « لأقسم بذات الحفيظ ، والجناح الخفيف ، المشارقة في جوها للكفيف ، وبالسرمودع في التجاويف ، والتلايف ، وبالمغيرات صبحاً عليها التجافيف ، والمغيرين على الحق كالعاهر ابن العفيف ، وبالسابغات والسوابع من الدروع والجلابيب ، وبالأخذين أمس من تل أبيب بالتلايب ، وبالبحر والسفينة ، والخبز والدقينة ، .. » .

الأسلوب المزدوج :

قال ابن المقفع : « .. وكذلك 'الجاهل' . إن جاورك أنصبك ، وإن ناسبك جنى عليك ، وإن ألفتك حمل عليك مالا تطيق ، وإن عاشرك آذاك وأخافك ، مع أنه عند الجوع سبع ضار ، وعند الشبع ملك فظ ، وعند الموافقة في الدين قائد إلى جهنم ، فأنت بالهرب منه أحق بالهرب من سم الاسود والحريق والخوف ، والدين القادح ، والداء العياء .. » .

وأسلوب هذه الفقرة يعتمد على المزاوجة ، وعلى ترتيب العبارة ترتيباً متشابهاً ، ومثل هذا اللون من الأسلوب اشتهر به مصطفى لطفى المنفلوطى ،

ولست موسيقى النثر رهينة السجع كما فى الأسلوب السابق ، أورهيئة الازدواج كما فى هذا الأسلوب المزدوج ، كما قد يتبادر إلى الذهن ، ولكنها فن أخفى من ذلك . فكما يعتمد الكاتب على التوازن . فإنه يعتمد على الحركة النفسية والصوتية (١) .

أسلوب الموشح :

إن طريقة التعبير بأسلوب الموشحات تعتبر فى وقتنا الحاضر من الطرائق الجديدة ، بل لعلها كانت خطوة فى سبيل التجديد الذى صار إليه الشعر الحر ، ومما لاشك فيه أن اتجاه الشعر إلى هذا المذهب الكتابى قديماً وحديثاً ، هو عبوبة موسيقاه ، وطواعيته للتعبير عن كثير من الموضوعات . وعدم تقيدته بتفاعيل خاصة أو أوزان معينة . فهو يجرى على مختلف البحور معدولها ومعكوسها ، قال جبران :

سكنَ الليلُ وفي ثوب السكون تختبئ الأحلام
وسعى البدر ، وللبدر عيون ترصد الأيام
فتعالى يا ابنة الحقل ، نزور كرمه العشاق
علناً نطفئ بذيآك .. العصير حُرقة الأشواق

الأسلوب الإنشائى :

إن جل الشعر المعاصر ، أو بمعنى أدق الشعر الحر ، يتكىء على الأسلوب الإنشائى بكافة أدواته ، فن نداء إلى أمر إلى استفهام .. ولعل موسيقى هذا الأسلوب هى التى جذبت الشعراء إلى اعتناقه ، والنسج على منواله ؛ يقول سيخائيل نعيمة من قصيدته الخريف :

تناثرى تناثرى يا بهجة النظر
يامر قصَ الشمس ويا أرجوحة القمر

يا أرغنَ الليل ويا قيثارة السحر
يا رمز فكر حائر ورسم روح ثائر
يا ذكر مجد غابرٍ قد عافك الشجر

وهذا الأسلوب يكثر في الشعر ، ونقرأ في ذلك قوله سبحانه : (أرأيت
الذى ينهى عبداً إذا صلى ؟ أرأيت إن كان على الهدى ، أو أمر بالتقوى ؟
أرأيت إن كذب وتولى ، ألم يعلم بأن الله يرى ، كلا لئن لم ينته لنسفعاً بالناصية ،
ناصية كاذبة خاطئة فليدع ناديه ، سندع الزبانية ، كلا لا تطعه ، واسجد
واقرب ..) (١) .

ونلمس أن القرآن الكريم يحرص على الترابط اللفظي ، والجرس
الصوتي ، ولا أدل على ذلك من أن الآيات وهى فى الزجر الذى يقوم على
الاستفهام الإنكارى المتلاحق ، وما يوحىيه من تأنيب ونهى وغضب ،
وما يتولد عن ذلك من براعة التصوير ، وقوة التحدى الواضح فى قوله جل
جلاله : (فليدع ناديه ، سندع الزبانية ، كلا ، لا تطعه ..) (٢) .

ونقرأ فى ذلك قول ابن العميد من رسالته إلى ابن بلكا عند خروجه على
ركن الدولة : « كيف وجدت ما زلت منه ، وكيف تجد ما صرت إليه ؟
ألم تكن من الأول فى ظل ظليل ، ونسيم عليل ، وريح بليل ، وهواء
غذى ، وماء روى ، ومهاد وطى ؟ .. فقيم الآن أنت من الأمر ، وما العوض
عما عددت والخلف مما وصفت ؟ .. وما الذى أظلك بعد انحسار ظلها عنك ؟
أظل ذو ثلاث شعب إلا ظليل لا يغنى من اللهب ؟ » .

أسلوب المقامات :

يمتاز أسلوب المقامات بالمبالغة فى الصنعة البديعية ، والإفراط فى تدبيج
الألفاظ ، والإلمام باللغة ، وتسجيل غريبها ، والالتكاء على السجع ، ومن هنا
صرنا نفهم كل كلام يسير على هذا المنوال وينهج هذه الطريقة بأنه من أسلوب
المقامات ؛ يقول الحريرى من (مقامته الصنعائية) .

(١) سورة الملق (آية ٩ - ١٩)

(٢) سورة الملق (آية ١٧ - ١٩)

.. انه لبد عجاجته ، وغيض مجاجته ، واعتضد شكوته ، وتأبط هراوته ،
فلما رنت الجعاعة إلى تحفزه ، ورأت تأهبه لمزايلة مركزه ، أدخل كل منهم
يده في جيبه ، فأفعم له سجلا من سيبه ..

قال الحارث بن همام : فأتبعته موارياً عنه عياني ، وقفوت أثره من
حيث لا يراني ، حتى انتهى إلى مغارة ، فانساب فيها على غرارة .. » .

الأسلوب الخطابي :

يجمع الأسلوب الخطابي بين قوة الحجة ، وسلامة المنطق ، وتقرير
الحقائق ويختار الخطيب في خطبته طريقته ، وفقاً لموضوع الخطبة ، ولمدارك
السامعين ، ويعتمد هذا الأسلوب على نقاوة اللفظ ، وقصر العبارة ، وجمال
الإيقاع ، وموسقة النغمة واطراء الأسلوب على نسق واضح يقول زياد
ابن أبيه في خطبته البراء :

أما بعد : فإن الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء ، والغى الموفى بأهله على
النار ، ما فيه سفهاؤكم ، ويشتمل عليه حلماؤكم من الأمور العظام ، ينبت فيها
الصغير ، ولا يتحاشى عنها الكبير ، كأنكم لم تقرأوا كتاب الله ، ولم تستمعوا
ما أعد الله من الثواب الكريم لأهل طاعته ، والعذاب الأليم لأهل معصيته .. » .

الأسلوب المهموس (١)

هو الأسلوب ذو الموسيقى التي تنساب إلى داخل النفوس دون استئذان ،
قد يكون سبب ذلك إichاء الكلمات ، وقد يكون حسن اختيار الوزن ، وقد
يكون تناسق الحروف ، وانسجامها الصوتي من حيث مخارجها وترتيبها ،
ونستمع إلى الشابي وهو يقول في جنته الضائعة :

أيام لم تعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبع النحل الأنيق ، وقطف تيجان الزهور

(١) أنظر . هذا الأسلوب كتاب : في الميزان الجديد لمتنور ٤٨ .

وتسلك الجبل المكلل بالصنوبر والصخور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مسقوفة بالورد ، والأعشاب ، والورق النضير

ونستمع إلى ابن زيدون وهو يذوب أسى ولوعة في سجنه :

ما على ظنى بأسٌ يجرح الدهر ويأسو
ربما أشرف بالمرء على الآمال يأس
ولقد يُنجيك إغفا ل، ويرديك احتراس
والمحاذير سهام والمقادير - قياس

ونستمع إلى الأديب المغربي محمد الصباح في نثره الشعري بعنوان
خلود : « كل ما في الوجود يتعري ، حتى النسمة النحيلة المترقرة على حدود
الأغصان ، حتى أشباح الوهم السارية في مشاعر الظلمة الواهنة ، حتى النائمة
التائهة في مزلق الصمت الرهيب.. » .

فهذا التتابع الموسيقي الجميل الذي يمكن أن يكون مبعثه الانسجام
الصوتي ، وتوزيع حروف الصفيير والهمس توزيعاً متناسباً يجعل القارئ
أمام فيض قوى من الإحساس بجمال الأسلوب وكأنه يدغدغ عواطفه ، ويصرف
النفس إلى إدراك المحتوى دفعة واحدة ، كما يدرك الإنسان المظهر الجمالي
دفعة واحدة من غير نظر لمقاييسه .

الأسلوب الكاريكاتوري :

هو الأسلوب الذي يقوم على إنشاء التعبير المثير للضحك ، والكاتب أو
الشاعر يعتمد في طريقته تلك إلى التشويه الذي يحط به من قيمة الغير ، ويتخيل
الحوادث غير المألوفة على سبيل التطرف والتملح ، فهذه المفارقات التي يميل
إليها هذا الأسلوب تعتبر هدفاً من أهداف (المدرسة التعبيرية) التي تهدف
فيما تهدف إلى أن يعبر الأديب عن وقع الوجود في نفسه ، وما الرسم

الكاريكاتورى - سواء أكان بالكلمة أم باللون - إلا طريقة من طرق التعبير (١) ، يقول ابن الرومى فى صاحب الحية الطويلة :

إن تطل لحية عليك وتعرض
فالمخالى معروفة .. للحمير
علق الله فى عزاريك مخللة
ولكنها بغير .. شعير

ويقول الجاحظ فى وصف أحمد بن عبد الوهاب : « كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر ، ويدعى أنه مفرط الطول ، وكان مربعاً ، وتحسبه لسعة جفرتة ، واستفاضة خاصرته مدوراً ، وكان جعد الأطراف ، قصير الأصابع ، وهو فى ذلك يدعى السباطة والرشاقة ، وأنه عتيق الوجه ، أخص البطن ، معتدل القامة ، تام العظم .. » .

ونقرأ مثل هذا الضرب من الأساليب عند كثير من الكتاب والشعراء ، نذكر منهم أبا حبان التوحيدى ، وأبا نواس ، وأشعب ، وعبد العزيز البصرى . وأنت إذا استمعت إليه سرعان ما ترسم ابتسامة السخرية والطرافة على شفثيك ، لهذا الرسم الدقيق الذى يعتبر مزية الشاعر الفنان والكاآب الملهم .

الأسلوب القصصى :

يعتمد الأسلوب القصصى على التطوير والوصف فى الدرجة الأولى ، وفى التصوير يعنى الكاآب أو الشاعر يرسم الأشخاص ، وفى الوصف يعنى بابرآز الأصوات ، ويميل هذا الأسلوب إلى السهولة والوضوح ، وينأى عن التعقيد والغموض ، ويتلون بتلون المواقف ، يقول الرصافى فى تصوير قصة الأرملة المرضعة .

لقيتها ، ليتنى ما كنتُ ألقاها تمشى وقد أثقل الاملاق بمشاها

(١) أنظر مقالات فى النقد لمحمود السمره ، وسيكلوجية الفكاهة لتركيا إبراهيم .

أثوابها رثة ، والرجل حافية والدمع تذرفه في الخد عيناها
بكت من الفقر فاحمرت مدامعها واصفر كالورس من جوع محياها
مات الذي كان يحميها ويسعدها فالدهر من بعده بالفقر أشقاها
الموت أفجعها ، والفقر أوجعها والهم أنجلها ، والغم أضناها
فمنظر الحزن مشهود بمنظرها والبؤس مرآة مقرون بمرآها

ويصف لنا ابراهيم عبد القادر المازني أحد الأعمام في قصته (عود على بدء) فيقول : « وأخيراً جاء العم ، وتلقيت قبلاته ، وقال الله السوء ، وهو كل ما فيه ثقل : تنفسه حشرجة ، وصوته ضوضأة ، وضحكه قرعقة ، وقبلته كص الماء من كوز نصفان ، وكبرشه برج دبابه ، وشعرات شاريه فتلات جبل مقروضة .

ويصور لنا طه حسين في كتابه (على هامش السيرة) قصة اسلام وحشى قاتل حمزة عم الرسول ، فيقول : « وان النبي لجالس بين أصحابه ذات يوم ، وإذا رجل قائم على رأسه ، يشهد أن لا إله إلا الله ، وأن محمد رسول الله ، وينظر النبي فيرى العبد فيعرفه . ولكن الله قد عصم دمه بالإسلام ، وما قتل النبي فقط رجلا جاءه مسلماً ، وان كان قتل عمه حمزة ، فيأمر النبي ذلك العبد أن يجلس ويحدثه كيف قتل عمه .. » .

الأسلوب الحوارى :

يعنى كتاب المسرحية سواء أكانت شعراً أم نثراً بطريقة الأداء المسرحى ، فيصوبونه على الحوار ، لأن العبارة وضعت لتنشد وترتل قولاً ، لا لتقرأ ، وتنظر ، ومن ثم لا بد لها من طابع صوتى يكسبها إيقاعاً معيناً من شخص إلى شخص ، ومن موقف إلى موقف ، وهذا الحوار كما نلمسه في الأساليب القديمة ، فإنه يطالعنا في الأساليب الحديثة ، يحكى لنا ابن المقفع في كتابه (كلیلة ودمنة) حكاية : السلحفاة والبطتان ، فيقول :

زعموا أن غديراً كان عنده عشب ، وكان فيه بطتان ، وكان في الغدير

سلحفاة بينها وبين البطتين مرودة وصداقة ، فانفق أن غيض ذلك الماء ،
فجاءت البطتان لوداع السلحفاة .

وقالتا : السلام عليك ، فإننا ذاهبتان عن هذا المكان لأجل نقصان
الماء عنه .

فقالت : إنما بين نقصان الماء على مثلى التى كأتى السفينة

قالتا : نعم !

قالت : كيف السبيل إلى حملى ؟

قالتا : نأخذ بطرفى عود ، وتقبضين بفكيك على وسطه .. »

ونقرأ لشوقي فى مسرحيته (مجنون ليلى) هذا الحوار بين قيس وليلى ؛
وهو حوار شعرى :

قيس : ليلالى ، ليللى القلب

ليللى : قيس مالى

دارت بي الأرض ، وساء حالى

قيس : فداك ليللى مهجتي ومالى من السقام ، ومن الهزال

تعالى اشكى لى النوى تعالى ألقى ذراعيك على خيالى

ليللى : أحق حبيب القلب أنت بجاني أحلم سرى أم نحن منتبهان

الأسلوب الرمزي :

يلجأ بعض الأدباء أحياناً عن التعبير عن أفكارهم بطريق الرمز والايحاء ،
وينأون بجانبهم عن الوضوح والأسفار على مقاصدهم ، وهذا اللون من
الغموض يضئ على الأساليب ظلاً من الحلم ويدفع بالقارئ إلى حب
الاستطلاع ، والجرى فيما وراء العقل الواعى يقول محمود حسن إسماعيل
فى قصيدته سنبله تغنى :

قبرات الحقل لما خشيت لفح الهجير
رشفت ظلى خيالاً نغمته فى الصفير
وحبا العليق فوقى عاشقاً لثم شعورى
كأسه البيضاء تحكى حلم الطفل الغرير

ويصور جبران خليل جبران فى أفصوصه (البنفسجة الطموح) بنفسجة
تطمح لأن تنقلب وردة ، فتحقق لها الآلهة ما جال بخاطرها ، وسرعان
ما تهب الرياح العاصفة فتقضى على الورود ، بينما تبقى طائفة البنفسج ،
وهكذا تموت البنفسجة الطموح التى تجاوزت حدود خلقها وقدراتها ،
وتكثر مثل هذه الأفاصيص الرمزية فى كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع .

ونستمع إلى الأرجانى وهو يصور (الشمعة) ، فيقول :

نمّت بأسرار ليل كاد يخفيها وأطلعت قلبها للناس من فيها
قلب لها لم يرعنا وهو مكتمن إلا تراقبه ناراً من تراقبها
غريقة فى دموع وهى تحرقها أنفاسها بدوام من تلظيها
تنفست نفس المهجورة اذكرت عهد الخليط فبات الوجد يديكيها

الأسلوب الواقعى :

ان طريقة أداء الأسلوب الواقعى نلمس فيها غناها اللغوى ، بحيث ينحى
إلى الناقد أن المادة اللغوية كانت تنثال على قلم الكاتب أو الشاعر لتختار
منها ما يؤدى وظيفة الواقعية ، وأنه كان يقتطف ألفاظه وتراكيبه من واقع
الحياة ، لامن القواميس والكتب .

ويجب أن نفرق هنا بين الواقعية الحقيقية ، وبين الواقعية الفنية فى
الأسلوب ، فالواقعية الحقيقية هى التى تعكس الواقع كما هو بمختلف طبقاته ،
أما الواقعية الفنية ، فإنها تنأى بجانبها عن لغة الحديث الدارجة ، لأنها تمثل
خلق الكاتب ، ونتاج فنه ، فالواقعية الحقيقية هى التى تبرز فى أدب الأديب

صراع الطبقات ، والقوى المتناقضة في المجتمع ، ونقرأ في هذا قصيدة عبد الرحمن الشرقاوى (خطاب مفتوح إلى الرئيس ترومان) :

وقال الرفاق : ألا قل لنا بربك ما هذه القاهرة
وكيف تسير عليها الحياة ، ويمشى الصباح بها والمساء
وكيف إذا غربت شمسها ، نضاء المصابيح أم لا نضاء
وكيف الشوارع ، هل من زجاج ، وكيف يقوم عليها البناء
فقلت لهم : قد رأيت القصور
فقالوا القصور ؟ وما هذه ؟ فإننا لنجهلها يا ولد
فقلت اسمعوا يا عيال اسمعوا ، القصر دار بحجم البلد
حكوا القفا ، وهم يعجبون .

ونلمس هذه الواقعية في أسلوب الجاحظ وبخاصة في بحلائه ، فنطق الأعشى في قوله : « اعلم أن الشيع داعية البشم ، وأن البشم داعية السقم ، وأن السقم داعية الموت .. » غير منطق الصديقين في هذا الحديث البسيط : قال رجل لصديقه : لم لانتطاعم ؟ فإن يد الله مع الجماعة ، وفي الاجتماع البركة ، ومازالوا يقولون : طعام الاثنين يكفى الثلاثة وطعام الثلاثة يكفى الأربعة .. » .

الفصل السادس

موسيقى الشعر

الوزن

وحدة البيت

وحدة القصيدة

الإيقاع الموسيقي

القافية

الشعر الحديث

وحدة الإيقاع

مقومات الموسيقى

عنصر الموسيقى من أهم المقاييس في ميدان النقد والتقويم ، وهو مقياس نصطنعه عند عقد الموازنات لتتعرف مدى قدرة الشاعر على الملائمة بين عواطفه وموضوعه ، حيث أن هناك من يضرب على وتيرة واحدة ، ويلبس جميع الموضوعات لبوساً واحداً ، ويوقعها على نبرة واحدة ، وهناك من يلون ، ويعدد هذه الأنغام الموسيقية ، شأنه شأن الموسيقى في لحونه ، وسيمفونيائه .

أولاً: الوزن

كان الشاعر العربي القديم يقع بفطرته ووجدانه الراقص ، وطبعه الموافي على الموسيقى التي تنفعل بها نفسه ، ويجيش بها خاطره تلقائياً ، دون تفكير في نمط معين ، فلما كان النقاد القدامى وقعدوا للشعر ، عرفوه : « بأنه الكلام الموزون المقفى » فحددوا بذلك عناصر أساسية في كيان الشعر منها (الوزن) وهو قالب موسيقى راقص ، وبذلك يدرك القارئ الفارق الجوهرى بين الأسلوب الشعرى ، والأساليب النثرية المتعددة ، فالأسلوب الأول يعتمد الوزن ، بينما الأساليب الثانية تسلك طرائق أخرى ليس من بينها الوزن .

وظاهرة الوزن هذه ، عبارة عن وحدات صوتية خاصة ، يرمز إليها في علم العروض (بالمتحرك والساكن) ، وتقوم على أساسها (التفعيلة) ، وقد رصد الخليل بن أحمد جميع ألوان موسيقى الشعر العربى ، فوجد أنها لا تخرج عن ثمانى تفعيلات أربع أصول وأربع فروع وهى :

الأصول	الفروع
فعولن	فعلنا
مفاعيلن	مستفعلن
مفاعلتن	متفاعلن
فاعلاتن	مفعولات

وهذه التفعيلات ، ما هي إلا الوحدات المتكررة التي ينظمها البيت الشعري وتختلف في طريقة تكرارها ، فأحياناً تذكر مسرودة من تفعيلة واحدة ، وذلك كما في بحر الوافر - الكامل - الرجز - الهزج - الرمل - المتقارب - المتدارك وأحياناً تذكر مركبة من تفعيلتين ، وذلك كما في البحور : (الطويل - البسيط - المديد - الخفيف - المنسرح - السريع - المقتضب - المحث - المضارع) ونلاحظ أن كل (تفعيلة) منها تتكون من تتابع بعض الحركات ثم تعقبها الحروف الساكنة بنظام معين ، فمثلاً (فعولن) تتركب من حرفين متحركين فساكن (- هـ) ثم متحرك فساكن ، (- هـ) (أ) .

وإذا جرت هذه التفاعيل على نسق مخصوص تولدت منها البحور ، (و فعولن) إذا تكررت ثمانى مرات تكون ما يعرف في (علم العروض)

(١) رمزنا إلى الحرف المتحرك بشرطة وإلى الساكن بدائرة (- أنظر كتابنا الأدب العربي والنصوص الجزء الثالث) ط الرشاد والحاجي ١٩٦١ .

بيخر (المتقارب) وأجزاء التامة (فغولن . فعولن . فعولن . فعولن)
أربع مرات في الشطر الأول . ومثلها في الشطر الثاني . وإليك نموذج منه ،
بعد كتابته كتابة عروضية قال أبو القاسم الشاذلي :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيبَ القدر

إذ شمع	بيوما	أراد ل	حياة
فعولن	فعولن	فغولن	فعول
فلا بد	إذا أن يس	تجيب	قدر
فعول	فعولن	فغولن	فعو

ونلاحظ أن الجزء الأخير من التفعيلة ، وهو الخامس الساكن ، أو الرابع
المتحرك والخامس الساكن ، قد يحذف ، وذلك جائز في (البحر المتقارب) .

وهذا الصنيع يسمى في اصطلاح العروضين (بالتقطيع) والمعول عليه في
الوزن — كما رأينا — هو النطق لا الكتابة : فكل ما ينطق يكتب ، وكل ما لا
ينطق لا ينظر إليه ، ومن ثم فلا عبرة (باللام الشمسية) ولا عبرة (بهزة
الوصل) ولكن نأخذ بعين الاعتبار (نون التنوين) و (الحرف المشدد) .

وقد توصل الخليل بن أحمد وتلميذه الأخفش إلى حضر قوالب الشعر
العربي من جهة الشكل في ستة عشر مجراً ، يختار منها الشاعر ما يناسب طبيعة
موضوعه ؛ وهذا الاختيار لا يتم بطريقة واعية ، بل يتأتى تلقائياً ، وينثال على
قلم الشاعر عفواً ، وله من موهبته الشعرية ، وأذنه الموسيقية خير ملاذ ، فهما
يغصانه من الخطأ ويحنبانه الزلل ، وقد نظم الشعراء القداني دون أن يعرفوا
ماهية هذه البحور ، أو يحددوا موسيقاها وقوالبها ، وما يزال كثير من الشعراء
حتى اليوم يقرضون الشعر دون أن تكون لهم معرفة بهذه البحور ، أو بمعنى
أوسع دون دراية بالوزن والقافية .

وقد يخون الطبع المواتي ، ويكبو الجواد فهذا النابغة الذبياني يروي الرواه

عنه القصيدة التالية ، فيقولون أنه أقوى في شعره ، والإقواء عبارة عن اختلاف الإعراب في القافية ، كأن يتحول الشاعر من الكسر إلى الضم دون أن يدرك إذ المفروض في الحرف الأخير في كل بيت من الأبيات ، الاتفاق التام في حركة (الروى المطلق) .

وكان النابغة كثيراً ما يقوى . وقد أراد أهل يثرب أن يدلوه على هذا العيب فلم يأبه له أو أنهم جعلوا يفهمونه ويحاولون أن يجعلوه يدرك هذا العيب في شعره ، وهو لا يستطيع أن يفهم ما يريدون ، فأوحوا إلى جارية كى تغنيه بأبياته التى وقع فيها هذا العيب وهى :

أَمِنْ آلِ مِثَّةٍ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَلِي عَجَلَانَ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مَزُودٍ
زَعَمَ الْبَوَارِجُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَرَابُ الْأَسْوَدُ

و جعلت الجارية تعتمد إظهار الحركات المختلفة من (الكسر) و (الضم) وتشبعها مدأ ، ففطن النابغة لهذا العيب ، وأصلح خطأه ، فجعل عجز البيت الثانى (وبذاك تنعاب الغراب الأسود) وقال : وردت يثرب وفى شعرى بعض العيب وصدرت عنها وأنا أشعر الناس (١) .

وهذا الخبر يمثل رقابة النقد الأدبى التى ستمد سلطانها من الحدود الشعرية المفروضة ، وتقننا فى الوقت نفسه على وجود الذوق البيانى الذى يتمتع به أهل العصر الجاهل ، فيقرظون النتاج الجيد المستكمل لشرائط الجمال الفنى ، ويتحامون عن المعيب القبيح الذى لا يقبله ذوقهم .

وعلى الرغم مما طرأ على الشع العربى الحديث من تطور ملحوظ فى الأساليب والصور والأخيلة فإن أوزانه ظلت جامدة ، ولم يطرأ عليها كبير تغيير ، فهى هى كما ورثناها عن الخليل بن أحمد ، وكل ما حدث فى هذا السبيل :

(١) أنظر : الموشح للمرزبانى (تحقيق الجاوى) (ط نهضة مصر ١٩٥٦) وديوان النابغة (تحقيق شكرى فيصل) (ط دار الفكر بيروت ١٩٦٨ ص ٢٩ .

أولاً : تلك الثورة الأندلسية في الموشحات في تعدد البحور في الموشحة الواحدة ، وفي تلوين القوافي . ولكنها مع هذا بقيت تنسج على منوال قديم في جوهرها .

ثانياً : تلك الثورة الحديثة التي تنادى بالتححرر من ربة القافية والبحر التقليدي والتي يتغنون بها باسم (الشعر الحر) أو (المنطلق) فقد أباحوا لأنفسهم أن يغيروا في هذا العدد الرتيب المألوف في البيت الواحد بالزيادة والنقصان ، وألا يقسموا البيت إلى شطرين متساويين بما يعرف باسم (الصور) و(العجز) بل يمكن أن يتألف البيت من تفعيلة واحدة ، ويمكن أن يتألف من عشر ، فالمقياس غدا في عرفهم هو الدقة الشعرية ومضمون الجملة .

وحدة البيت والقصيدة :

وقد سمحت هذه الظاهرة ظاهرة (وحدة البيت) لكثير من الدارسين المحدثين أن يطعنوا الشعر القديم في الصميم ، دون إقامة موازنة عادلة بين الصورة القديمة والصورة الحديثة ، ودون نظر إلى الظروف البيئية والحضارية ، فهل من الإنصاف أن نعقد مقارنة ، وأن نقيم مقابلة بين اتجاهين من اتجاهات النظم الشعري ، تفصل بينهما هوة سحيقة من الزمن تزيد على الألف ونصف الألف من السنين دون أن يبسط حقائق البيئة والحضارة هنا وهناك ؟

إن الغربيين عندما التفتوا إلى عروضهم وإلى أوزانهم القديمة ليقارنوا بينها وبين أوزانهم الحديثة لم ينهالوا بمطارقهم على القديم ، بل عرضه عرضاً رائعاً ، مما جعل ناقداً كالشايب يتمنى أنه لو كان لنا مثل ذلك (١) ، وما أجمل كلمة الباحث لطفي عبد البديع في هذا الصدد ، حيث قال : إن حبس الشعر في زمانه الذي يقاس بالسنين والأيام ، وإغلاق مقاصده في الملابس

(١) أنظر : أصول النقد ، ٣١٨ .

التي تكتنفه ليس إلا من قبيل مصادرة الشعر والتحفظ عليه والحيلولة بينه وبين انطلاقه لمجاورة القرون تلو القرون .

لقد ولد العمل الأدبي ليحيا لا في عصره فقط ، ولكن في شتى العصور التاريخية ، ومقاصد الشاعر وجودها معقود بشعره لأشخصه ، ولأشخاص الذين سمعوا ، ولا بالملايسات التي تعلق به (١) ، وإذا كانت أوزان الشعر قوالب للانفعالات التي تجيش بها نفس الشاعر ، وتتجانس مع صورتها فإن هذه الانفعالات كثيرة ومنوعة (٢) ، ولكن يبقى في نفس السامع أو القارئ ما تستيقبه النفس مما هو أوثق اتصالا بحالتها القائمة ، وأدق في التعبير عنها .

وما عسى أن يكون التمثل بالشعر ، ولم تخل منه أمة من الأمم ، ولا جيل من الأجيال سوى أنه تخير لوجه من وجوه الوزن الذي يعلق بالنفس ويرقص الوجدان وانتفاء لمعنى المعاني . ومن ثم اقتصر على البيت والبيتين .

ولقد تحامل الشاعر المصري الناقد عبد الرحمن شكرى على مثل هذا المنهج وهو بسبيل الحديث عن وحدة القصيدة ، فقَالَ : « إن العبرى قد يغرى باستخراج الصلات المتينة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها .. والقراء من الجمهور إذا قرأوا قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب أذواقهم .. » (٣) .

إذاً لا يمكن أن نقسو في حكمنا ونطلب من شعرائنا القدامى بعض ما نجده عند شعرائنا المعاصرين ، ومما لا ريب فيه أن هؤلاء القدامى قد مهرؤا صفحة الزمن بروائع شعرهم القديم من حيث النغم الموسيقي ، والصورة الفنية ، والعبارة المسبوكة ، وقد عبر شعرهم عن نفوس قائله ، وكان ديوانهم المقدس في حدود ظروفه الزمنية والمكانية والحضارية ، ومن ثم ينبغي أن يكون حكم الدارسين عليه في حدود وضعه التاريخي .

(١) التركيب اللغوي : ١٢٣ .

(٢) أنظر : تاريخ الشعر العربي للبيهقي ، ٨٦ .

(٣) ديوان شكرى ، ٣٦٦ (طأولى) .

فالشاعر القديم أنشد شعراً محدوداً محدود وحدة البيت ، وأنشد شعراً آخر غير محدود بوحدة البيت ، ولكنه محدود بوحدة القصيدة من حيث موضوعها ، فلقد كانت الأبيات فيها مترابطة يأخذ بعضها بحجز بعض لأن التجربة والفكرة كان ماؤها يجري في ثنايا القصيدة ، ولم تقف الدفقة الشعرية عند نهاية البيت المفصول بجدار القافية ، وإنما انسابت في جريانها مطوعة للقافية وكأنها لم تكن .

فوحدة البيت واستقلاله لم تكن في وقت من الأوقات عاتقة عن الدراسة وعن النظر في (وحدة القصيدة) المقدمة ، بل إن بعض النقاد القدامى قد رأوا : أن القصيدة لا تكون عملاً أدبياً متكاملًا إلا إذا ترابطت أفكارها ، وأخذت أبياتها بحجز بعض ، فلا تشعر ثمة بفجوة أو انقطاع ، ولكنها شهوة متابعة المستشرقين بالحق وبالباطل ، أولئك المستشرقون الذين رموا القصيدة العربية بنجواؤها من (الوحدة الفنية) كجب الذي يذهب إلى أن القصيدة العربية مكونة من أمشاج ممزقة ، وأن الخلق الفني لدى العرب سلسلة من بواعث منفصلة ، كل منها تام ومستقل بنفسه ، لا يربط بينها غاية أو انسجام أو اتقان ، اللهم إلا وحدة العقل الذي أبدعها (١) ، وتابعه بعض الدارسين كعز الدين اسماعيل الذي لا يترجى من أن يقول : وأستطيع أن أقرر من واقع استقراي الخاص ، بأن هذه (يعني بحور الشعر العربية) جميعاً .. تشترك بخاصة واحدة هي أنها ليست لها خصائص ، وأن : الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها ، والتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أوقصرها أى دلالة موسيقية إلا من الناحية الكمية .. تماماً كالوحدات الزخرفية المتشابهة التي تتكرر في فن (الأرابيسك) لتشغل الحيز المطلوب كبر أم صغر (٢) .

ومثل هذه المناهضة من هذا الدارس وغيره كمحمد النويهي تقتصر إلى الدليل والحجة التي يقيم بها مقصده ، وما بذلك تسدد الغايات ، والدراسة تحقيق واختيار ، وتظل النظرية العلمية قائمة ما لم يقيم الدليل على بطلانها

(١) اقتبسه عمر النعوى في كتابه : النابغة الذبياني : ٧٠ .

(٢) التفسير النفسي للأدب : ٧٧ - ٧٨ .

ورفضها ، ولعل العمل الأدبي القديم أقوى دليل نقدمه لرفض مثل هذه المزاعم .

أولاً : يعترف جب (Cib) بوحدة العقل المبدع ، ووحدة العقل المبدع دليل كاف للرابطة الداخلية التي تؤدي بدورها إلى وحدة العمل الأدبي والتناسق بين أجزائه .

ثانياً : متى كان للوزن القائم بذاته ، أو بمعنى أدق لوحدة النغم الموسيقية- التي لا تزيد عن متحرك وساكن (- ٥) ، أو متحركين وساكنين (- - ٥) ، أو ثلاث متحركات وساكن (- - - ٥) - في أى وزن من لغات العالم الشعرية قيمة ذاتية ، وهو مستقل بنفسه ، أى أن النغم لا يكمل في الموسيقى إلا مع النغم الآخر ، وإن اللبنة لا ترفع من قواعد البنيان إلا مع اللبنة الثانية ، وإن اللون الأحمر لا يكون الصورة إلا مع لون آخر .. وكذلك الحال في الوزن لا يكمل وتظهر أبعاده وخصائصه اللغوية ، والإيحائية ، والنفسية إلا بعد أن تتلبس به التجربة الشعرية ، وتبرز إلى عالم الوجود ، والدكتور عز الدين نفسه قد اعترف - على كره منه - بشيء من ذلك ، حيث يقول : وإن كان ثمة خصائص للأوزان ، فلا يمكن أن تتحدد .. إلا بعد أن يخرج فيها الشعر ، وهذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها « (١) .

وهذا شيء طبيعي فالانفعال المتغير يستدعي التغير ، ثم كيف يطلب هذا الباحث من الكلمة أن تكون قارة صامتة ، إنها إذاً لكلمة ميتة أو وزن ميت ، إذ لا بد من أن يكون الوزن ، ويتبدل بتبدل حالات الشاعر من حالة الغضب والثورة ، إلى حالة الهدوء والفكرة ، ومن حالة الحزن والأسى إلى حالة الفرح والطرب ، فعندما يقول شاعر كبشار :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية

هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دماً

فقد أعانت درجة الإيقاع الموسيقى الذى صب فيه الشاعر فكرته على اظهار عاطفة الغضب وابرار حالته النفسية ، هذا إلى جانب عنصر الإيحاء ، وهو المجسم فى قدرة هذا الوزن على ما للألفاظ من الإيحاء والتأثير مما لا يكون فى الشعر .

ثم هذا العنصر الثالث ألا وهو اللغة التى انتقاها الشاعر ، فقد كانت من القوة بمكان ، بحيث كانت موسيقى القصيدة من الاستجابة بحيث لاذ بدلالات لغوية تعتبر هى الأفق الصحيح للفكرة والصورة ، فالجمال الإيصالى بين الإنسان وأخيه الإنسان محدود بالكلمات فى اطار ملابسات التفسير العادى أو الثرى ، لأنه يفتقر إلى أبعاد الدلالة ، أما قدرة الوزن هنا فقد صحب دلالتها هذا التكرار المضاد ، ثم هذا المعقول المطلق المؤكد ، ثم هذا التخيل : بأنه يهتك حجاب الشمس ، أو تقطر دما ، والذى وفد اليه من الخيال النفسى الذى عاش الشاعر فيه تجربته ، ومن هنا يجب أن نفهم أن الوزن ليس عملية ديناميكية أو نظرية من النظريات . وإنما هو فيض ورؤية ، وهو بالنسبة للشاعر موهبة طبيعية تلقائية ، ولا يخفى أثر الإيقاع فى الحياة ، وفى حياتنا بصفة خاصة ، فالاستجابة له تكاد تكون من وحي الغريزة .

إن العبرى قد يغرى باستخراج الصلات المتينة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها .. والقراء من الجمهور إذا قرأوا قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب أذواقهم ، ثم ينبذون ما بقى من غير أن يبحثوا عن السبب الذى جعل الشاعر ينظم فى قصيدته هذه المعانى ، فهم كالمريض الذى فقد شهوة الطعام ، يأخذه متكرهاً ، فهم لا يفتشون للشاعر أن يكون أوسع منهم روحاً ، وأسلم ذوقاً ، وأكبر عقلاً ، ويريدون منه أن ينزل إلى مستوى عقولهم ونفوسهم وأذواقهم ، ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستهوى أنفسهم إما بحق وإما بباطل ، لأنهم يعدون كل بيت وحدة تامة ، وهذا خطأ ، فإن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة بعيداً عن موضوعها .

وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت ، وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة ، ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة العجلى الكاششة ، بل بالنظرة المتأملة الفنية ، فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء كامل ، لامن حيث هي أبيات مستقلة ، فإننا إذا فعلنا ذلك ، وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته ، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة (١) .

وبالنسبة إلى تكرار الوحدة الموسيقية وهي خالية من الحياة ، فلننا نذكر آراء بعض النقاد ثم نردفه بالنموذج الذي يقوم شاهداً على رفض هذه الدعوى؛ لأن القصيدة العربية إذا كانت تتكون من أغراض عدة ، فليس بموجب أن تنقسم عرى الوحدة ، « لأن مقصد القصيد - كما يقول ابن قتيبة - عند العرب القدابي إنما ابتداء يذكر الديار والدمى والآثار ، وبكى ، وخاطب الربيع ، واستوقف الرفيق ، ليكمل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها .. ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق ، وألم الوجد والفراق ، وفرط الصبابة ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي به اصغاء الاسماء اليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم ، خلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء اليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره وشكا النصب والسهرة ، وسرى الليل ، وانضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وزمام التأميل ، وقدر عنده ما ناله من المكارم في المسير ، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه على السماح ، وفضله على الأشباه ، وصغر في قدره الجزيل » (٢) .

وهذا الجاحظ مع اعترافه بأن العرب يميلون إلى التنوع في القصيدة (٣) إلا

(١) أنظر : مقدمة الجزء الخامس من ديوانه : ٣٦٦ .

(٢) الشعر والشعراء : ٦ .

(٣) البيان والتبيين : ١٥٠/١ .

أنه يقرر: « بأن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج فتعلم بذلك ، أنه أفرغ إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً » (١) .

ونسير حتى نصل ابن طباطبا فنستمع اليه وهو يقول : « وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلاحم بينها ، لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتداء وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوقه القول اليه » (٢) .

ولعل من أصرح النصوص وأقواها في الدعوة إلى الوحدة قول ابن رشيق : « إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، ففي انفصل واحد عن الآخر ، وبأيته في صحة التركيب غادر بالجسم عامة تتخون عحاسنه ، وتعنى معالم جلاله ، ووجدت حذاق الشعراء ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراً شاملاً يحميهم من شوائب نقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان » (٣) .

وتلك هى الفكرة الحديثة التى اعتنقتها مدرسة العقاد ودعت إليها ، وعلى الرغم من مبالغة بعض النقاد المعاصرين فى امتداح العقاد ومدرسته لابتكارهم لهذه الفكرة ، فلم يكونوا صادقين ، بل كانوا مجاملين أكثر منهم دارسين ، حتى أن ذلك ذهب بنظرهم عن أن يذكروا كلمة عرفان بالجميل لهذا الناقد القديم .

وإخال هذه المدرسة المعاصرة لم تأت بمجديد فى دعوتها أكثر مما ذهب اليه ابن رشيق ، فإذا قال العقاد لنقيسه بما قرره ابن رشيق ؟ قال هذه العبارة اليتيمة فى مجلة الكتاب (٤) ، ثم أعاد مضمونها فى ختام الجزء الرابع من

(١) المدة : ١٧١/١ .

(٢) عيار الشعر : ١٢٤ .

(٣) المدة : ٩٤/٢ .

(٤) مجلة الكتاب . أكتوبر ١٩٤٧ : ص ١٥٠٦ .

ديوانه (١) : « والقصيدة بنية حية ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد ، فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه وتحس منه ، ثم بتغير في قصد الشاعر ومعناه » .

وقد تلقف هذه العبارة غير دارس وصار يمتدحها تقرباً للأستاذ العقاد علهم يحظون منه بكلمة تقريظ ، فهذا الدكتور غنيمي هلال يقول : « وكان لهذه الدعوة أثر ثورى بعيد المدى في إدراك الشعر ، وفي إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة ، وفي السمو بموضوعها وغاياتها ، وفي صدق صورها وتأثرها جميعاً على الوصول إلى هدفها » (٢) ، ثم انطلق يثب على الشعر القديم طاعناً في وحدته ، فيقول : « وليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال ، لأنه لاصلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية لارتباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحاله النفسية في وصفه الرحلة لمدح المملوح .. » (٣) .

ثم يقول : وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر الشعر العربي الحديث ، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب ، أما أنها من معالم التجديد فذلك شيء لاضير فيه ، وأما أنها من بواكير تأثرنا بشعر الغرب ؟ فلا أدري لماذا كانت من بواكير تأثرنا المحمود بشعر الغرب ، ولم تكن عود على بدء ، ورجعة إلى الأخذ بدعوة نقادنا القدامى .

وحسب الباحث أن يرجع إلى بعض القصائد القديمة التي تحقق نسبتها وحفظها من الضياع وخلط الرواة ليرى الوحدة الموضوعية (٤) ، والتألف بين أجزائها ، ولنستمع إلى الدكتور طه حسين - على الرغم من تشكيكه في ماهية الشعر الجاهلي - :

قال صاحبي : أنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقبح عيب يمكن أن

(١) ديوان العقاد ، ٣٥٢/٤ .

(٢) النقد الحديث ، ٤١٠ .

(٣) المرجع السابق ، ٤٠٢ .

(٤) وأقرأ مثل هذا الرأي . لنجيب البهيتي في كتابه تاريخ الشعر العربي ، ٤٧ .

تؤخذ به القصيدة العربية في الشعر القديم خاصة^١ وأنها ليست وحدة ملتزمة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من القافية ومن الوزن ، فلولا أن لييدك هذا قد اختار البحر الذي اختاره ، والقافية التي اختارها ، لما تشابهت أجزاء قصيدته ولما اتصل بعضها ببعض ، ولكانت أبياتاً متشورة لاقران لها ، فأجبنى ماصنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟

قلت : صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره ، فأوجدها ، وأتقنها ، وأتمها إتماماً لاشك فيه ولاغبار عليه ، وتفكك القصيدة العربية واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة من هذه الأساطير التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث ، والقصور عن تلوق الأدب العربي القديم .. والذين ينكرون الوحدة المعنوية للقصيدة العربية القديمة إنما يدفعون إلى هذا الإنكار لسببين :

الأول : أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي .. وإنما يدرسونه درس تقليد ، ويصدقون ما يقال لهم من الكلام في غير تحقق ولا استقصاء ، وهم يحفظون منه البيت أو الأبيات ، وقل منهم من يحفظ القصيدة كاملة ، ويدرسيها كاملة .

والسبب الآخر : يأتي من أنهم يقبلون ما يقوله الرواة .. في غير تحفظ ولا احتياط ولاتحقيق ، وينسون أن كثيراً جداً من الشعر القديم لم ينقل إلى الأجيال مكتوباً ، وإنما نقلته الذاكرة ؛ فأضاعته منه ؛ وخلطت فيه ، ولم تحسن الرواية ؛ فكثر الاضطراب في هذا الشعر ..

ولست أريد أن أبعد في التعليل على أن الشعر العربي القديم كثيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة من قصائده ملتزمة الأجزاء ، قد نسقت أجسن تنسيق وأجمله .. وإنما أقف معك عند قصيدة لييد .. واتحداك ، واسألك أن تبين لي من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف ، وكيف لانتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية .. أمامك قصيدة لييد ، فأرني كيف تقدم فيها وتؤخر ؟ وكيف تضع فيها بيتاً

مكان بيت ، دون أن تفسد معناها إفساداً ، وتشوه جلالها تشويهاً .. إنها بناء متقن محكم ، لا تغير منه شيئاً إلا أفسدت البناء كله ، ونقضته نقضاً .. « (١) .

واستناداً إلى البواعث السيكولوجية الحديثة فإن التيار الانفعالي يضطرد سيره في اتجاه واحد ، وهو ما نستطيع أن ننته بموضوع الكلام ، وهو الغرض الذى تركز فيه بؤرة التفكير ، ولكن هذا الغرض قد يتشعب ، وقد تنعكس عليه ظلال أخرى ، وفقاً لمقتضيات التفكير ، وهذه الظلال الجانبية وثيقة الصلة بموضوع الكلام ، ومكملة للفكرة ، ومتناسقة معها ، ولانعدو الصواب إذا قلنا : تلك هى وحدة الموضوع التى ننادى بها الآن ووحدة الشعور .

ولكننا نعلم يقيناً أن تراث العصر الجاهلى قد لقي من الرواة ، ومن العصبية ومن عوامل الحروب المدمرة ، ومن تأخر البيئة من الوجهة الحضارية ، حيث لأصول مكتوبة ، ولا أنماط مخطوطة ، قد لقي الشيء الكثير الذى غير معالمه وذهب بها ، فضلاً عن أن هذه التفت الباقية ، « والمخطوطة من القصيدة قد تختلف باختلاف حالات النفوس ، وباختلاف الأفراد ، وهذا يؤدى بالقصيدة إلى أن تفرق بين عدد من الناس ، وقد يذهب منها الكثير ، ولكنها فى هذا كله لا تبقى مجتمعة تامة ، متصلة الأجزاء ، وإنما هى أشلاء متناثرة ، تلتقها أفواه حافظة ، ويذهب كل بنصيه حيث يحلو له ، فإذا جاء بعد ذلك دور الجمع كان فى لم شعها ، وترتيب أجزائها وأبياتها ما لا يحنى من عسر وصعوبة .. » (٢) .

وقد عرض لهذه الناحية المحقق الضليع محمود شاكر ، ناعياً على بعض دارسينا المحدثين الذين قبلوا هذه المقولات المغرضة التى طعننا بها بعض المستشرقين ، ثم انطلقوا يتغامزون ، فقال : « إنها قضية حديثة الميلاد ، ولما كنا نعلم ، كما علم القدماء من أسلافنا ، أن الرواة قد اختلفوا فى رواية

(١) حديث الأربعاء ، ٣٠-٣٣ .

(٢) تاريخ الشعر العربى للهييتى : ٤٨ .

بعض القصائد اختلافاً ظاهراً : في عدد أبياتها . وفي ترتيب هذه الأبيات ، وفي بعض ألفاظها ، كان من غير المعقول ألا تولد هذه القضية على وجه ما ..

ثم كان ميلادها في زماننا .. ولكنها لم تولد سوية الخلق مهذبة . بل ولدت لغير تمام ، شوهاء سليطة .. لأنها نتاج أعجمي استولده المستشرقون الأعاجم بما كان معروفاً مألوفاً عندنا من اختلاف الرواية والرواة ، فأرادوا أن يعيدوا ترتيب أبيات القصائد ، لاعن علم بلسان العرب ، أو معرفة بحيلة بأساليب حياتهم وفكرهم في الجاهلية والإسلام ، أوعن بصر بفن الشعر وأعماقه البعيدة الغور — بل تبجحاً واستعلاء وغروراً . وكان هذا من فعلهم شيئاً لاخطر له ، لولا أنه صادف عندنا نحن أهل اللسان العربي . فترة محزنة ، لم يلق فيها دارسين يردون الجائر الضال إلى قصد السبيل ، بالعلم والحجة والبيان ، بل لقي من يتقبله مسلماً . فرحان معجباً ، تم مطأطأ خاشعاً .. ثم يختطفه خلصة ويعدو : وهو يلوذ بالكلمات ، حتى إذا بلغ مأمنه بين أهل اللسان العربي ، سار بينهم شائخاً متعالياً ، لاليعرض عليهم ما اختلس كما اختلسه ، بل ليبدله ويحوره ، ويغير معاملة بعض التغيير ؛ ثم يعرضه في صورة أخرى ؛ كأنها نتاج دراسة مستفيضة متأنية جديدة ؛ هو صاحبها ومبتدعها .

وعندئذ ولدت القضية عندنا نحن ولادة جديدة ، فلم نجى شوهاً فحسب ، بل جاءت سليطة أيضاً .

ونحن نعلم ، كما يعلم الأعاجم أنفسهم ، أنه قل شعر قديم جاء إلى الناس عن طريق الرواية المتناقلة ، قبل التقيد والكتابة إلا لحقه ما لحق الشعر الجاهلي من اختلاف الرواة في ترتيب الشعر وفي ألفاظه .

ولا أظنه مجهولاً أن (الراميانة) و(المهابارات) الهنديتين ، ثم (الإلياذة) و(الأودسة) اليونانيتين — وهما من أقدم شعر الجاهلية — انتقلت إلى الناس

متوارثة بالرواية ، دون التقييد والكتابة ، فوقع فيها جميعاً من اختلاف الرواة في ترتيب الشعر وفي ألفاظه ، كمثل الذى وقع في شعرنا الجاهلى ، لا ، بل الذى وقع فيها أسوأ وأشنع من كل ما نتوهم أنه وقع في شعرنا الجاهلى .

ومع كل ذلك فإن الدارسين لم ينتهوا قط في شأنها إلى مثل هذه النهاية المؤسفة التى حاقت بالشعر الجاهلى ، ثم بالشعر العربى عامة ، ثم باللغة كلها .. ويبد من لحقه كل هذا ؟ بيد ورثته (١) .

القافية :

إن العنصر الثانى الذى شك الخليل أصوله في يفاع الشعر العربى هو (القافية) وهى عبارة عن اتفاق المقطوعة أو القصيدة في الحرف الأخير ، وفي صورته ، أى الحركة التى تشغله من ضم أو ففتح أو كسر أو سكون ، وقد ألزم الشعر العربى القديم بهذا التقليد ، ولم يؤثر لنا من خرج عليه ، ويعزو بعض الدارسين ذلك إلى طبيعة الحياة البدوية ، فهى لم تعرف أساليب الحضارة ، وطرائق الكتابة إلا قليلا ، فجناية البداوة أنها لم تستطيع أن تحفظ الآثار الأدبية ، ولا تملك أن تهها ما تهب الحضارة من أسباب البقاء ، فكان لابد لهم من ملجأ يلوذون به بحيث ييسر لهم علوق كلامهم بالذاكرة ، ويجعله كثير الدوران على الألسنة ، فلم يجدوا في غير الشعر ملاذاً بسبب خصائصه الذاتية كالموسيقى والإيقاع هذا فضلاً عن التجاوب بين الشعر وطبيعة النفس البشرية .

ومما لاشك فيه أن القافية بصفها القديمة ، ونسقتها المألوف ، كانت أداة من أدوات تحديد وحدة القصيدة في جزئية معينة عرفت (بالبيت) المكون من شطرين ، وذلك لأنها تفصل بين كل بيت وما يليه ، فهى كالجدار الذى

يفصل بين غرفتين ، فلا يختلط بيت بأخيه ، ولا يصعب على الذاكرة أن تستوعبه ، حتى كثر استفهامهم عن أمدح بيت وأغزل بيت قالته العرب .

أصبح البيت إذًا هو وحدة القصيدة . ويعبر عن جزئية من موضعها ، وكان النقاد القدامى يشترطون أن يكون مستقلًا في الفكرة التي يمثلها ، فلا يصح أن يكون لها ارتباط بما قبلها ، ولا بما بعدها . وفي هذا يقول قدامة : « إن الشاعر إذا أتى بذلك في بيتين ، وكذلك إذا أتى شاعران بذلك : فالذي يجمع المعنيين في بيت أشعر من الذي يجمعهما في بيتين » (١) .

وأما إذا اتكأ أو تعلق معنى البيت الأول بالبيت الذي بعده ، فذلك قبيح وعرفوه بالتضمين ، كقول نابغة الذبياني :

وهم وَرَدُوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صالحات شهّدن لهم بصدق الود مني
فخبر (إني) في البيت الأول ، هو جملة شهدت في أول البيت الثاني (٢)

القافية والشعر الحديث :

لقد تطور نظام القصيدة في العصر الحديث تطوراً جذرياً ، فقد ثارت جماعات من الشعراء على كثير من مقومات الشعر القديم ومنها القافية ، ولعل مرد ذلك إلى الاحتكاك بالثقافات الغربية من جهة ، وشعور الفرد بحريته وكيونته من جهة أخرى ، حيث غدت الحياة الجديدة التي يعيشها تلاحقه بكثير من التجارب والمشكلات التي تتطلب حلولاً وتفكيراً ، ولذلك أحس الشعراء بالحاجة إلى لون من الشعر فيه الوزن ، وفيه الإيقاع ، وفيه أبعاد الوحدة

(١) نقد النثر ، ٨٩ .

(٢) أنظر العمدة لابن رشيق ، ١٢١/١ ، وقارن بالصناعتين لأبي حلال ، ٣٥ .

الفكرية والنفسية والعضوية متوافرة ، ليؤدى حاجات النفس وأغراضها ،
ويعبر عن عواطفها وانفعالاتها دون قيود .

وكانت القافية في نظرهم غلا يحول دون انطلاقهم على الرغم مما قد
يكون لها من جمال في الإيقاع ، لأنها تتحكم في عواطفهم ومعانيهم ، وتقيد
خواطرهم .

وهي من وجه آخر قد توقع الشاعر في التكلف والنشور إذا طالت
القصيدة ، وغدا معين الشاعر لا يعينه على أن يرفد قصيدته بالقافية السهلة
السائغة .

وهي من وجه ثالث فيها الرتابة والتكرار مما يحد من قدرة الشاعر على
سكب أحاسيسه في ألوان من التنعيم والإيقاع الموسيقى يختلف باختلاف
الموسيقى .

وحتى لا يمحصر الشاعر نفسه في إطار البيت الذي لا يبين عن مولد الدفقة
الشعرية ، وخلقها وظهورها منبسطة جلية في عديد من التفعيلات قد تطول
وقد تقصر ، أحل المقطوعة محل البيت ، حتى يتسنى له أن يصور جانباً من
تجربته مترابط الفكرة .

وحدة الإيقاع (١) :

تحدثنا عن (وحدة الوزن) أى مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت ،
فيتولد لنا بما نعرف من بحر الطويل أو المديد أو البسيط أو الوافر.. وعن
(وحدة القافية) أى اتفاق القصيدة في حرف واحد تدور عليه من أولها إلى
آخرها .

وبقى أن نتحدث عن (وحدة الإيقاع) ووحدة الإيقاع هذه يسميها بعض الدارسين أحياناً (بالموسيقى الداخلية) أو (وحدة النغم) وهى التى يكون مبعثها عناية الشاعر بانتقاء ألفاظ خاصة تعبر تعبيراً دقيقاً عن انفعالاته وعواطفه، أو تكرار حروف خاصة تقوم على أساس الحركات والسكنات التى تتكون من التفعيلة الشعرية . . فـ (فعلون) تتكون من : متحركين وساكنين . ثم متحرك وساكن . وهذه الحركات والسكنات تمثلها التفعيلة فى الشعر العربى ، فمثلاً : (متفاعلين) هى وحدة النغم فى بحر الكامل . و (مستفعلن) هى وحدة النغم فى بحر الرجز . و (فاعلاتن) هى وحدة النغم فى بحر الرمل ، و (فاعلين) تمثل وحدة النغم فى بحر المتدارك .

وهكذا يتولد جرس تألفه الأذن وتلد به النفس ، هو ما يمكن أن نعتبه بروح القصيدة ، أو جو القصيدة الذى يسيطر عليها ، ونحسه بسرى فى كياناتها وجهات أنفسنا عندما نقرأها بتوئدة وإمعان . وهو يمثل الحالة النفسية التى عاناها الشاعر ، ويضطرد فى تناسب صوتى مع معانيه ، فيحس القارئ أو السامع حالة الغضب أو الرضا . والصخب أو الهدوء ، والحزن أو الفرح ، تلامس وجدانه ، وتهدهد عواطفه فيستجيب لها دون أن يستطيع لها تعليلاً أو تحليلاً . وحسبنا أن نقرأ قصيدة الشاى : (صلوات فى هيكल الحب) فستجد أن الأبيات التالية ينبعث منها نغم حزين ، يلف النفس فى جو من الأسى والضيق ، يؤكد المرارة التى تنبع منها عواطف الشاعر وصوره وألفاظه .

أَنقِذْنِي مِنَ الْأَسَى ، فَلَقَدْ أَمَّ سَيْتٌ لَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وَجُودَى
فِي شِعَابِ الزَّمَانِ . وَالْمَوْتُ أَمْشَى تَحْتَ عِيبِ الْحَيَاةِ جَمَّ الْقَيُودِ
وَأَمَاشَى الْوَرَى وَنَفْسَى كَالْعَبِّ لَدَى : وَقَلْبَى كَالْعَالَمِ الْمَهْدُودِ
ظَلَمَةٌ مَا لَهَا خَتَامٌ وَهَوْلٌ شَائِعٌ فِي سَكُونِهَا الْمَسْدُودِ

بينما نجد أن الأبيات التالية وهى من القصيدة نفسها يشيع منها جومن
البهجة والفرحة ترفرف به روح الشاعر وكأنه كسر أغلال القيود التى كبلته
فى المقطع الأول ، وانطلق يصدق مغرداً بالأحلام والأمانى العذاب :

وربيعٌ كأنَّه حُلُمُ الشا عر فى سكرة الشباب السعيد
وطيور سحرية تتناجى بأناشيد حلوة التغريد
وحياة شعريه هى عندى صورة من حياة أهل الخلود
كل هذا يشيده سحر عيني لك ، وإلهامُ حُسنك المعبود(١)

وهذه الموسيقى الخافتة التى توحى بها (وحدة الإيقاع) هى المقياس الدقيق
الذى نستطيع من خلاله أن نفهم روح الشاعر ، ونذكر أصالته ، ونعرف
عناصر فنه ، وأنها أثر لكل العناصر الفنية المتمعة فى شعر الشاعر من عاطفة
وفكرة ولفظ وخيال وصورة ، وفى الوقت نفسه بعيدة عن مجال الصنعة .

وقد تتحقق هذه الموسيقى الداخلية فى شكل مادي توحى به المقومات
الخارجية ، فيسهل إدراكه ، (وهو متوافر فى الأدب العربى ، وقد تنبه
إليه) رجال البلاغة والنقد منذ القدم وتعقبوه فى النثر والشعر ، ووصفوه
بالتقسيم تارة والترصيع تارة أخرى واستشهدوا له بقول الخنساء :

حامى الحقيقة،محمود الخليفة،مه لدى الطريقة ، للعظم جبار
حمال ألوية ، هباط أودية شهاد أندية للجيش جرار
وقدامة بن جعفر يسميه(الترصيع) (٢) ومثل له فى النثر بقوله : « حتى

(١) أغاني الحياة .

(٢) انظر ، جواهر الألفاظ ، ٣ (ط القاهرة ١٩٣٢) ، وقارن بسر الفصاحة
لابن سنان الخفاجى ، ١٨١ .

عاد تعريضك تصريحاً . وصارت مريضك تصحيحاً . وأبو هلال العسكري (١) يسميه (الازدواج المتساوي الأجزاء) ومثاله قوله سبحانه : (وأنه هو أضحكك وأبكى ، وأنه هو أمات وأحيا) (٢) .

وشرط قدامة الجمال هذا اللون من ألوان الموسيقى أن يتفق له في البيت موضع يليق به ، فإنه ليس في كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولا هو أيضاً إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود ، فإن ذلك إذا كان ، دل على اعتماد ، وأبان عن تكلف ، على أن بعض الشعراء قد أظهر قدرة على الإتيان به دون أن ينال شعره شيء من التكلف أو التعسف كقول أبي صخر الهذلي :

سود ذوائبها : بيض ترائبها	محض ضرائبها: صيغت على الكرم
عبل مقيدها . حال مقلدها	بض مجردها ، لفاء في عمم
سمح خلأثقتها ، درم مرافقتها	يروى معانقها ، من بارد الشيم

(١) كتاب الصنائع ، ١٩٩ .

(٢) سورة النجم آية (٤٣ ، ٤٤) .

القِسْمُ السَّانِي

الموازنات

في
أدب البحيرات

- ١ - بركة المتوكل
- ٢ - بحيرة طبرية
- ٣ - بركة ابن أعلى الناس
- ٤ - بحيرة لامارتن

١٠ - بركة (١) المتوكل للبحرئ (٢) :

أَيَّامُنْ رَأَى الْبَرْكََةَ الْحَسَنَاءَ رَوَيْتُهَا	وَالْأَنَسَاتِ إِذَا لَاحَتْ مَغَانِيهَا (٣)
بِحُسْبِهَا أَنَا فِي فَضْلِ رُتَبَتِهَا	تُعَدُّ وَاحِدَةً ، وَالْبَحْرُ ثَانِيهَا (٤)
مَا بَالُ دِجْلَةٍ كَالْغَيْرَى تُتَافَسُهَا	فِي الْحَسَنِ طَوْرًا ، وَأَطْوَارًا تَبَاهِيهَا (٥)
كَأَنَّ جَنِّ سَلِيمَانَ الَّذِينَ وَلُوا	إِبْدَاعَهَا ، فَادَّقُوا فِي مَعَانِيهَا (٦)
فَلَوْ تَمَرَّ بِهَا بَلْقِيسُ عَنْ عَرَضٍ	قَالَتْ : هِيَ الصَّرْحُ تَمَوِيَهَا وَتَشْبِيهَا (٧)
تَنْصَبُ فِيهَا وَفُودُ الْمَاءِ مُعْجَلَةٌ	كَالْخَيْلِ خَارِجَةٌ مِنْ حَبْلِ مُجَرِّهَا (٨)
كَأَنَّمَا الْفِضَّةُ الْبَيْضَاءُ سَائِلَةٌ	مِنَ السَّبَائِكِ تَجْرِي فِي مَجَارِيهَا (٩)
إِذْ عَلَتْهَا الصَّبَا أَبَدَتْ لَهَا حُبَّكَ	مِثْلَ الْجَوَاشِنِ ، مَصْقُولًا حَوَاشِيهَا (١٠)
فَحَاجِبُ الشَّمْسِ أحيانًا يُضَاحِكُهَا	وَرَيْقُ الْغَيْثِ أحيانًا يُبَاكِهَا (١١)

-
- (١) ديوان البحرئ (ط دار المعارف تحقيق الصيرفي) : ٢٤١٦/٤ .
(٢) انظر : ترجمة مفصلة له في صدر الديوان : ٩/١ . وكتابتنا الأدب والنصوص : ١٠٢/٣ .
(٣) الأنسات : جمع آنسة ، وهي كريمة الخلق ، المغاني . جمع مغنى ، وهو المنزل .
(٤) بحسبها : جار ومجرور متعلق بتمد . الرتبة : الميزة .
(٥) تباهيها : تفاخرها . لاحظ التشخيص في غير دجلة . والمشاركة في (تباهيها) .
(٦) أدق الشيء : جملة دقيقاً . ولوا : قاموا به .
(٧) بلقيس : هي ملكة سبأ . الصرح : القصر العظيم .
(٨) وفود الماء : يقصد المياه المجتمعة كالوفود . معجلة : مسرعة .
(٩) السبائك : قوالب الفضة . أوتحوها .
(١٠) الصبا : الريح التي تهب من الشرق . الحبك : جمع حبيكة ، وهي الطريقة في الرمل ،
الجواشن : الدروع .
(١١) ريق الغيث : أوله .

إِذْ النُّجُومُ ثَرَاءَتْ فِي جَوَانِبِهَا لَيْلًا حَسِبْتَ سَمَاءَ رَكِبَتْ فِيهَا (١)
مَحْفُوفَةٌ بِرِيَاضٍ لَا تَزَالُ تَرَى رِيَشَ الطَّوَاوِيسِ تَحْكِيهِ وَيَحْكِيهَا (٢)

٢- بحيرة (٣) طبرية للمتنبي (٤) :

لَوْلَاكَ لَمْ أَتْرِكِ الْبَحْرَةَ وَالْغُورُ دَفِئٌ ، دَمَاؤُهَا شِمٌّ (٥)
وَالْمَوْجُ مِثْلُ الْفَحُولِ .. مُزِيدَةٌ تَهْدِرُ فِيهَا ، وَمَا بِهَا قَطْمٌ (٦)
وَالْبَطِيرُ فَوْقَ الْحَبَابِ تَحْسِبُهَا فُرْسَانٌ بُلُقِي ، تَخُونُهَا اللَّجْمُ (٧)
كَأَنَّهَا فِي نَهَارِهَا .. قَمَرٌ حَفَّ بِهِ مِنْ جَنَانِهَا ظُلْمٌ (٨)
كَأَنَّهَا وَالرِّيَّاحُ تَضْرِبُهَا جَيْشًا وَغِيٌّ هَازِمٌ وَمُنْهَزِمٌ (٩)
نَاعِمَةٌ الْجِسْمُ لَا عِظَامَ لَهَا لَهَا بَنَاتٌ ، وَمَا لَهَا رَجِمٌ (١٠)

(١) تراءت : ظهرت .

(٢) تحكيه : تشبهه .

(٣) ديوان المتنبي (تحقيق البرقوق) : ١٧٠٩/٤ . (وشرح الشيخ ناصيف اليازجي) : ٩٠/١ .

(٤) أنظر : ترجمة مفصلة له في كتابنا الأدب العربي والنصوص : ٥٣/٦ (ط الحانجي مصر ١٩٦٣) .

(٥) البحيرة : بحيرة طبرية بفلسطين . الغور المكان المنخفض وهو بالقرب من البحيرة . شِم : بارد .

(٦) القطم : شهوة الضرب .

(٧) بلق : جمع أبلق : وهو الذي يجمع في لونه بين السواد والبياض .

(٨) الجنان : جمع جنة . وهي الحديقة ذات الشجر ، قيل لها ذلك لسترها الأرض بظلالها

(٩) الوغى : الحرب .

(١٠) لها بنات : يعنى السمك .

تَغَنَّتِ الطَّيْرُ فِي جَوَانِحِهَا وَجَاءَتِ الرُّؤُصُ حَوْلَهَا الدَّيْمَ (١)
فَهِيَ كَمَاوِيَّةٌ .. مُطَوَّقَةٌ جَرَّدَ عَنْهَا غِشَاءُهَا الْأَدَمَ (٢)

٣- بركة (٣) ابن علقاس لابن حمديس (٤) :

وَضَرَاغِمٍ سَكَنْتُ عَرِينَ رِيَاةَ تَرَكْتُ خَرِيرَ الْمَاءِ فِيهِ زَنِيرًا (٥)
فَكَأَنَّمَا غَشَى النُّضَارُ جُسُومَهَا وَأَذَابَ فِي أَفْوَاهِهَا الْبَلُورَا (٦)
أَمْسَدُ كَأَنَّ سُكُونَهَا مَتَحَرَّكَ فِي النَّفْسِ ، لَوْ جَدَلْتُ هُنَاكَ مُثِيرًا (٧)
وَتَذَكَّرْتُ فَتَكَاتِهَا ، فَكَأَنَّمَا أَقَعْتُ عَلَى أَدْبَارِهَا لِيَتَنُورَا (٨)
وَتَخَالُهَا ، وَالشَّمْسُ تَجْلُو لَوْنَهَا نَارًا ، وَأَلْسُنُهَا اللَّوَّاحِسَ ثُورَا (٩)
فَكَأَنَّمَا سُلَّتْ سُيُوفَ جَدَاوِلَ ذَابَتْ بِهَا نَارٌ ، فَعُدْنَ غَدِيرَا (١٠)
وَكَأَنَّمَا نَسَجَ النَّسِيمُ لِمَائِهِ دَرْعًا ، فَقَدَّرَ سَرْدَهَا تَقْدِيرَا (١١)

(١) الدَّيْمُ : ج. دَيْمَةٌ ، المطر الذي يدوم في سكون بلا رعد وبرق .

(٢) المَاوِيَّةُ : المرأة . الْأَدَمُ : بياض النهار أو أول الضحى .

(٣) ديوان ابن حمديس (ط دار صادر - تحقيق إحسان عباس) : ٤٥٥ هـ .

(٤) انظر : ترجمة مفصلة له في صدر الديوان . وفي كتابنا الأدب العربي والنصوص .

١٩٧/٦ .

(٥) ضراغم : جمع ضراغم وهو الأسد الضاري . عرين رِيَاةَ ، كناية عن قصر

ابن علقاس .

(٦) غشى : غطى . النُّضَارُ : الذهب الجالس . البلور : حجر أبيض شفاف .

(٧) المثير الحافز .

(٨) أقعت : جلست على مؤخرتها وبسطت أذرعها .

(٩) اللواحي : جمع لواح .

(١٠) الغدير : بقعة من الماء التي يغادرها السيل في أثناء سيله .

(١١) سردها : نسجها .

وبديعة الثمرات تعبرُ نحوَهَا عَيْنَاى بحرَ عجائب مَسْجُورَا (١)
 شجريةٌ ، ذهبيةٌ تنزعتُ إلى سَجَرٍ يُؤثِّرُ فى النُّهى تَأْثِيرا (٢)
 قد سُرَّجتُ أَغصَانُهَا فكأنَّما قبضتُ هُنَّ من الفضاء طُيُورا (٣)
 وكأنَّما تَأبَى لِوَقْعِ طيرِهَا أنْ تُستَقَلَّ بِنَهْضِهَا وتَطِيرَا (٤)
 من كلِّ واقعةٍ تَرى منقارِهَا ماءً كسلسال اللُّجين نَمِيرا (٥)
 خرسٌ تعدُّ من الفِصَاحِ، فإنْ شدتْ جعلتُ تغرَّدُ بالمياه صَغِيرَا

٤ - بحيرة (٦) لامارتين (٧) :

هكذا تُساق دائماً نحو عوالم مجهولة
 ونضرب فى ليل الأبد إلى غير عودة
 ليت شعرى !! ألا نستطيع - فوق محيط السنين -
 أن نُلقى المرساة يوماً واحداً فى محيطها اللُّجى

* * * * *

أيتها البحيرة : هأنذا ، وقد أوشك أن يحول بنا الخول
 هأنذا أعبث بمزجك الحبيب الذى ودَّتْ لو تعود إليه ،

(١) مسجوراً : مبتلى .

(٢) نزعت إلى : أشبهت .

(٣) سُرَّجت - علقت فيها السرج ، أى المصاييح .

(٤) وقع - جمع واقع ، وهو الطير الذى هبط على الأغصان

(٥) اللجين - الفضة . النمر : الطيب الصافى .

(٦) انظر : Lamartine - premiere Meditation poetique, meditation x 10.

(٧) انظر - ترجمته فى قصة الأدب فى العالم - ج ٢ ق ٢ .

أنظري هأنذا آتى إليك وحيداً ، أجلس فوق هذه الصخرة
على الصخرة التي رأيتهما تجلس عليها

* * *
* * * * *

هكذا كنت تهللين تحت هذه الصخور الغائرة
وعلى جوانب هذه الصخور كنت تتكسرين : وتتناثرين رذاذاً
وهكذا كانت الريح ترمى بزبد موجاتك
على أقدامها الحبيبة

* * *
* * * * *

ذات مساء - ألا تذكرين - كنا نسبح في زورقنا صابطين
حيث لم يكن يُسمع من بعيد ، فوق الموج ، وتحت السواوات
سوى اصطفاق المجاديف
تحاكي - في إيقاعها - ألحان موجاتك المتناغمة

* * *
* * * * *

ثم انطلقت ألحان ، لا عهد للأرض بمثلها
ترف من الشاطئ إلى الساحر ، فتصبمت سائر الأصداء
ويصغى الموج إلى ذلك الصوت الحبيب إلى نفسى
عندما فاه بتلك الكلمات :

* * *
* * * * *

قف أيها الزمن دورتك ، وأنت أيتها اللحظات السعيدة
كفنى عن المسير

ودعينا نستمتع بأويقات هذا السرور العاجل
الذى ننعم به فى أسعد الأوقات

* * *
* * * *

« كلا يا زمان ، فما أكثر البائسين الذين رفعوا أكف الضراعة
لِنُسْرِعَ الخُطَى ، فأسرع يا زمان من أجلهم
وفى غضون أيامك اخترم آجالهم ، وافن معها ما يحطمهم من الأوصاب
وغض الطرف عن السعداء

* * *
* * * *

لكن رجائى أن أستمتع لحظات أخرى ارتد حسيरा
لقد أفلت الزمان من قبضتى وطار .
فخاطبت ليلتى : رؤيدك لا تعجل
لكن سرعان ما أقبل الفجر ، وبدد الظلام

* * *
* * * *

هيا نعانق الحب ، وليحب بعضنا بعضاً ، ولا نتقاعس
ولينسرع إلى اغتراف المتعة ، قبل أن تفلت :
ليس للإنسان مرفأ فيرسو ، وليس للزمن من شاطئ
إنه يجرى ، ونحن فى جريه غضى !!

* * *
* * * *

أيها الزمن الغيور !! أيمكن لساعات الحبور هذه -
وهى التى سقانا الحب ، فيها كؤس السعادة ، ونحن فوق الأمواج -
أن تنأى عنا مسرعة ، فى خطاها

كما تُسرِع إلينا أيام الشَّقَاء ؟ (١)

* * *

عجيباً !! ألا نستطيع أن نخطف بعدنا أثراً ؟
ما هذا ؟ أماضون نحن إلى الأبد ، فلا عودة
وهذا الذى جاد به الزمن ، ثم محاه
ألن يعود مرة أخرى من جديد ؟

* * *

أيتها الأبدية ، أيها العدم ، والماضى الغابر ، يا هوة سحيقة مظلمة !
ماذا تصنعين بالأيام التى غابت فى جوفك
انطقى ! أتردين إلينا تلك المسرات العظيمة
التي انتزعتها من أيدينا ؟

* * *

أيتها البحيرة .. والصخور الصماء .. والكهوف ، والغابة المظلمة !
أناديك ، أنت التى أغضى عنها الزمن ، وخلع عليها الشباب مرة
بعد أخرى
احفظى تلك الليلة ، ولتعيها أيتها الطبيعة الجميلة
أو على الأقل : احفظى ذكرها

* * *

احفظيها فى وقت سكونك ، وفى ثناء ثورتك بهوج الرياح

(١) هذه الفقرة مقتبسة عن ترجمة حميدة بتصرف .

أيتها البحيرة الجميلة ، وفي مرآى جنباتك الباسمة
وفي أشجار الصنوبر المظلمة ، وفي تلك الصخور العاتية
التي تشرف على أمواجك

* * *

احفظيها في مسرى نسيمك الذي يخطر هامساً
احفظيها في اصطخاب شطآنك الذي تردد صداه هذه الجنبات
وفي لمعان وجهك الفضى الذي يتلألأ كلما انعكس عليه ضوء النجم
بخيوط من شعاعه اللامع

* * *

احفظيها كلما أنت الرِّيح . واليراع الزَّافر
والشذى الخفيف الذي يحملة هواؤك العاطر
مرى كل شيء تراه العين ، أو تسمعه الأذن ، أو يتنفسه الأنف
مرىها جميعاً أن تقول : إنهما كانا حبيبين

الدراسة

تمهيد

مع الرومانسية :

إن أدب البرك والبحرات من الموضوعات الجديدة الطارئة على أدبنا العربي ، وهو ثمرة من ثمرات الحضارة . واتساع العمران التي ولدتهما المدنيه وحياة الترف التي عرفها العرب منذ العصر العباسي .

وليس بصحيح أنه وليد احتكاكنا بالآداب الغربية ، وأنه مظهر من مظاهر الحركة الإبداعية (Ecole Romantisme) (١) التي عرفها أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر ، بل عرفه أدبنا قبل ذلك بكثير ، وإذا كان أدب العصر الجاهلي وصدر الإسلام كلاسيكي المنزع والروح . ، فإخال الرومانسية بمفهومها الحديث أخذت تحتل مكان الصدارة منذ العصر الأموي في أدبنا العربي ، وإن لم تنعت بهذا الاسم ، وهذه الظاهرة التي تلفت نظر الباحث أبعد تاريخاً من رومانسية أوروبا بقرون عديدة .

وإذا أعملنا النظرة المقارنة ، فإننا نجد أن كثيراً من السمات التي عرفها جانب كبير من الأدب العربي في العصر الأموي ، مثل : الذاتية ، والفردية ، وخصوصية الخيال ، وحرارة العاطفة . قد زحفت إلى أوروبا في خلال العصور الوسطى ، وتركت بصماتها على أدبها ، وإذا كان هذا الأدب الرومانسي الأوروبي . قد تطور تطوراً ملموساً ، وأنمي مفاهيمه ، حتى غدا مدرسة واضحة المعالم ، فإنه يدين بجذوره ، وبكثير من عناصره للأدب العربي الذي آتى أكله ، وازهرت سماته في الأدب العربي .

فشعرهم الوجداني يدين بجذوته المتقدمة للأصول العذرية التي انسربت إليه

(١) انظر : في الأدب الأندلسي لجودت الركابي (دار المعارف ١٩٦٦) : ص ١٢٤ .

من (مدرسة الغزل العذرى العربى) ، وكان من قبلها مقفراً موحشاً ، وفى هذا يقول ستندال : «لنا يجب أن نبحث عن الحب الحق ، ووطنه الأصيل تحت خيام البدوى الدكناء ، فجبال الإقليم ، والشعور بالعزلة والغربة قد ولدا هناك - كما يولدان فى أى مكان آخر - أسمى عواطف القلب الإنسانى ، أعنى تلك العاطفة التى تبتاع - كى تشعر صاحبها بالسعادة - إلى أن يوحى بها لى لآخرين بنفس الدرجة التى يشعر بها صاحبها ، ولكى يبدو الحب فى أقوى صوره فى قلب الرجل ، لم يكن بد من أن تستقر المساواة ، ما أمكن لها أن تستقر ، بين الحب وحبيته ، وليس لهذه المساواة وجود فى غربنا الحزين» (١)

وشعرهم الصوقى ماهو إلا الولادة الطبيعية لروحانية الشرق ، وبمعنى أوسع فإن الحب العذرى تطور تحت تأثير روحانية الشرق وفلسفته ، حتى شغل الكثير منهم بحب الشرق والسفر إليه ، وقد أحاطوه بهالة من السحر والغموض مثل : لامارتين وبايرون وشاتوبريان ، ومن فاته الرحلة عكف على القراءة والتخيل .

ومن هنا لم يستطع الشاعر المتصوف منهم أن يعانى الكون اللانهائى ، وأن يحظى بأشعة السعادة ، إلا بولوجه لعالم الطبيعة ، والكون المطلق الذى يحيط به ، فهو يندمج فيه ، ويلتحم وإياه فى وحدة متكاملة التداخل ، أو بمعنى أدق تنضج فيه (وحدة الوجود) وحدة ارتباط الإنسان بالكون ، وبخالق هذا الكون ، وتنجلي فى هذه الوحدة قداسة الإله المسيطر على هذا الوجود ، وفى حدود هذه الوحدة قد تيسر للرومانسية الحديثة بالذات ، أن تنأى بجانبها عن الواقعية والموضوعية .

وشعرهم البطولى (٢) لقد طبع بطوابع الشهامة العربية ، من الاعتداد

(١) Stendhal : De L'Amour, (Paris 1948) p. 211.

وانظر ، الفصل ١١ « الحب والجمال » من كتاب الشعر الأندلسى لاميلىو جارسيا ، ص ٧٨ .

(٢) انظر : الفتوة عند العرب لعمر اللسوق ، طهضة مصر ، ١٩٦٦ « الفصل السابع ،

بالنفس . وصور التجدة والمروءة .. ، وتلك صفات الفروسية التي ظهرت في شعرهم البطولي ، ففارسهم يحب أن يظهر أمام محبوبته بمظهر القوى الذي يخاطر بحياته من أجلها ، ويدود عنها هزة الخوف ، كما يقول امرؤ القيس :

إذا أخذتها هزة الرّوع أمسكت

بمنكب مقدم ، على الهول أروعا (١)

هذا إلى جانب (قصص الحب) ، والرحلات ، والشعوذة ، والكذبة .. وما إلى ذلك . وها هو ذا شعر (التروبادور Troubadours) ، وشعر (الفيلانتيكو Villancico) ، ورحلات جلقر ، وقصص دانييل ديغو .. وهي خير شاهد على هذا التأثير (٢) ، حتى قال المستشرق جب في كتابه تراث الإسلام : « إنه ليس من الغلو في شيء أن نقول : إنه لولا كتاب ألف ليلة وليلة ، لما استطاع (دانييل ديغو) أن يؤلف قصة (روبنصون كروزو) ولا استطاع (سويفت) أن يؤلف (رحلات جلقر) » .

ويوثق هذا التأثير أن كثيراً من المستشرقين ، قد اعترفوا بهذه الظاهرة - ظاهرة رومانسية الأدب العربي - فهذا المستشرق (جب) الذي أشرنا إليه آنفاً يقرر أن الأدب العربي .. رومانسي في جوهره وروحه ، « (٣) وهو إذا سحب هذا الحكم على الأدب العربي ، فيبدو أن نظريته كانت إلى الأدب الأموي أكثر من غيره ، وقد تبني هذه النظرة بعض الكتاب العرب كروحي فيصل ، حتى أنه أنشأ مقالا بعنوان : (المدرسة الرومانطيقية) بدأه بأن الرومانطيقية هي مدرسة الأدب العربي من امرئ القيس .. إلى أحمد شوقي ، وضمّنه نفس مطلع جب من أن : « أكثر الأدب العربي يدين بأصوله للمدرسة الرومانطيقية » (٤) .

(١) ديوان امرئ القيس « تحقيق أبي الفضل إبراهيم » ط المعارف .

(٢) انظر : كتابنا معالم الحضارة الإسلامية « الفصل التاسع - من الجزء الثالث » ط الثانية

١٩٦٣ : ص ٢٣٥ .

(٣) the legacy of Islam : ed. by Sir Thomas Arnold and Alfred guillaumc - literature by gibb, P. 182.

(٤) مجلة الكتاب ، ج ١١ ، ص ٢٤٦ - القاهرة - سبتمبر ١٩٤٦ « ص ٧٤١ .

ويقرر إحسان عباس في شيء من الحنن : « بأنه إذا أحسنا أن في أشعار المولدين مبانة لبعض الشعر الجاهلي ، فيجب ألا نطن في هذا مبارحة للقواعد الكلاسيكية ، وأن المسألة لاتعدو أن تكون تحويراً طبيعياً في الشكل ، وخضوعاً لمستلزمات الحضارة الجديدة » (١) .

ونخالفه تماماً في هذا المذهب الذي ذهب اليه ، وهو يقدم لنا الدليل على هذه المخالفة بين يدي حديثه ، وعلى أن كلامه منقوض باعترافه حيث يقول : « إن المسألة لاتعدو أن تكون تحويراً طبيعياً في الشكل » فأين هذا التحوير الذي لحق الشكل ؟

إننا لانراه في أى مظهر من مظاهر الشكل الذي نعرفه ، فالشكل يعنى الاستمساك بالنسق الموروث من : التزام الأوزان ، والتقيد بالقافية الواحدة ، ويعنى منهجهم في بناء القصيدة ، وتعدد أغراضها ، وعكوفهم على صور التعبير التقليدية ، واصطناع الأساليب التي تميل إلى الإطلاق والتعميم ، أى أنها ركزت على حد تعبيره على « ماسموه عمود الشعر » (٢) .

والحق أن التحوير الذي قصده كان تطويراً طبيعياً للروح العربية — لا للشكل — التي أسرفت في : العذرية ، والزهادة ، والصوفية ، والنواح ، والذاتية ..

ولكننا نستطيع التأكيد أن الفردية الجائعة ، والحساسية المفرطة في معاداة الواقع ، لم يخل منها عصر من العصور ، لا في الأدب العربي وحده ، بل في آداب العالم جمعاء (٣) ، والذي يمكن الاعتراف به : أننا لانستطيع أن نقيم مدرسة رومانسية واضحة المعالم تقارن بالرومانسية الحالية في أدبنا الحديث ، فلاشك أن للتطور الثقافي والاجتماعي والتاريخي أثره الذي لاينكر في تقديم معطيات جديدة ، سواء أكانت محلية ، أم وافدة .

(١) فن الشعر « بيروت ، دار الثقافة » ص : ٤١ .

(٢) المرجع سابق .

Bernbaum, érnst, Amthealgyof Romanticion Newyor (٢)
1948, p. 3

وهكذا . نرى أن الأدب العربي عرف الشعر الرومانسي ، ومن آفاق هذه الرومانسية شعر الطبيعة الحية والمصنوعة . ومن أجمل شعر الطبيعة . أدب البرك والبحيرات . وأن هذا الأدب لم يقتصر على عصر دون آخر . وسوف نختار من هذه البرك والبحيرات في أدبنا العربي : بركة البحترى . وبحيرة المتنبي . وبركة ابن حمديس الصقلي . وبحيرة لامارتين . وبحيرة دى ليل في الأدب الفرنسى .

١ - بركة البحترى :

أما البركة ، فهي بركة الخليفة المتوكل . وهي جزء من قصيدة كان قد أنشأها في مدح هذا الخليفة ، وقد عني الشاعر بوصف البركة التي كانت في وسط قصره ، وهي من البرك الصناعية .

وأما الشاعر (١) فنبجى (٢) المولد (٢٠٥هـ - ٨١٩ م) والنشأة . وقد اتصل بجملة من خلفاء الدولة العباسية . ولكن اسمه اقترن باسم المتوكل في تاريخ الأدب العربي ، وراح يمدحه . ويذيع في الناس مارآه فيه ، ولم يقتصر على مدحه ، بل تعداه إلى كل ما يحيط به من مظاهر الأبهة ، ومن ذلك قصره وبركته .

بحيرة المتنبي :

أما البحيرة ، فهي بحيرة طبرية بفلسطين ، وهي من البحيرات الطبيعية ، وليست من البحيرات الصناعية ، كبحيرة البحترى وابن حمديس ، وبذلك يتفق مع لامارتين ودى ليل ، ويختلف مع صاحبيه .

وأما الشاعر (٣) ، فكوفى المولد (٣٠٣هـ - ٩١٥ م) والنشأة . وقدر حل إلى غير أمير ، ومن اتصل بهم على بن ابراهيم التنوخى ، وكان الشاعر قد

(١) اقرأ ترجمة مفصلة له في كتابنا : الحياة الفكرية والأدبية في العصر العباسي .

(٢) إحدى مدن الشام .

(٣) انظر : ترجمته في المرجع السابق .

قصد إلى (بحيرة طبرية) للاستجمام في فصل الشتاء وطلب إليه الأمير أن يعود إليه ، فعز عليه أن يترك هذه البحيرة الجميلة التي ينعم بها وبمائها ، فعبر عن انفعاله شعرياً بهذه القصيدة يمدح فيها هذا الأمير ، ثم يخلص للوصف .

بركة ابن حمديس :

قامت في المغرب العربي دول عريقة في الحضارة والمجد ، ومن هذه الدول ذات السيادة ، دولة الحمادين (١) (١٠١٤ - ١١٢١) ، وكانت تحكم في المغرب : لأوسط (٢) - وما تزال آثارهم شاهد صدق على ملكهم العظيم .

وقد كانت (البركة) التي نحن بسبيل وصفها في (قصر اللؤلؤ) (٣) للمنصور بن الناصر بن علناس (٤) (١٠٦٢ - ١٠٨٩ م) ، أمير بجاية ، وعلى عادة الدول الإسلامية في عصره ، فقد كانوا يعنون ببناء القصور الشائخة (٥) ، ويحملونها بالبساتين ، التي يقيمون فيها البرك ذات النافورات ، ومن حولها التماثيل ، كتلك التي نشاهدها اليوم في بعض الحدائق ، أو في الميادين العامة .

وأما الشاعر ابن حمديس فصلى المولد (٤٤٧ هـ - ١٠٥٥ م) والنشأة ، وقد رحل إلى الأندلس (١٠٧٨) عندما استولى النورمانديون على وطنه ، وأقام بها ، ونال كثيراً من عطايا أمرائها ، ثم وفد على (المنصور بن الناصر) سيد الجزائر في عاصمة ملكه بجاية ، فشاهد في قصره بركة صيغت بأيدي صناع مهرة ، وقد زينت بالأشجار الصناعية ، التي تتدلى من أغصانها قناديل

-
- (١) اقرأ في تاريخها وحضارتها : تاريخ الجزائر العام للجيلاني - ص ٣٠٨ ط
الجزائر ١٩٥٣) ، تاريخ الجزائر القديم والحديث لمبارك الميلي .
(٢) انظر : تحديداً جغرافياً له في صدر كتابنا ، الأدب المغربي ، ١٦
(٣) انظر : تاريخ ابن خلدون .
(٤) انظر : ترجمة له في تاريخ الجزائر للميلي . ويذكره بعض الدارسين المشاركة بدم ، ابن أعلى الناس ، والصواب ما ذكرنا .
(٥) انشأ هذا الأمير (المنصور) من القصور عدداً كبيراً . منها قصر ، الملك ، والمنار . والكوكب ، والسلام ، وهي بالقلمة ، واللؤلؤة ، وأميون ببجاية .

من ذهب ، وينتهي كل فرع من فروعها بعصفور : ويتدفق الماء من مناقير هذه العصافير ، ليصب في البركة .

كما نصبت على حافات هذه البركة أسود مذهبة نخالها الرائي ناراً ، حينما تنعكس عليها أشعة الشمس ، ويخال الماء المنبثق من أفواهها سيوفاً ذابت من غير نار لتتجمع في البركة . وقد أخذ المنظر بلب الشاعر ، فعبّر عن إعجابه شعرياً بهذه القصيدة .

٢- الموضوع :

هذه القصائد الثلاث وإن كانت شواهد على حضارة الأمة العربية ، وتأثرها بمظاهر المدنية والترف ، إلا أنها تمثل عصوراً متفاوتة ، وقد اشتملت كل قصيدة على عدة أغراض .

فالقصيدة الأولى قد اشتملت على الغزل ، ثم وصف البركة ، ثم مدح الخليفة المتوكل ، ولم يلتفت النقاد إلى الغزل ، ولعل السبب في ذلك ، هذا التشبث التقليدي ببكاء الأطلال والدمع ، الذى كان محارباً عند بعض الشعراء من ناحية ، ولما فيه من روح التكلف وعدم الصدق من ناحية أخرى حيث يقول :

ميلوا إلى الدّار من نَعْمٍ نُحْيِيهَا نعم ، ونسألها عن بعض أهلها
يا دمنة جاذبتها الرّيح بهجتها تبيتُ تنشرها طوراً وتطويها
كذلك لم يسترع انتباههم مقطع المدح - على الرغم من جودته -
لكثرة ما للبحرئى من مدائح ، وإن أحسن التخلص إليه في قوله :

كأنها حين لجت في تدفقها يد الخليفة لما سال وادها

ولنما الذى شغل أقلام الدارسين : القداى والمحدثين ، هو المقطع
الوصفى .

والقصيدة الثانية بدأها الشاعر بالمدح ، وأن البكاء على الأخلاق الضائعة
أولى من البكاء على الأطلال ، حيث يقول :

أحق عاف بدمعك الهمم أحدثُ شئٍ عهداً بها القدم
وأفرغ فيه تعظيمه وتمجيده ، ثم خلص للوصف في قوله : « لولاكم أترك
البحيرة » . .

ولم يسترع هذا المدح أيضاً نظر الدارسين ، وإنما اتجهوا إلى المقطع
الوصفي الذي يعكس روح المتنبي وشخصيته ، التي امتلأت بالقوة ، وناقت
للعظمة .

والقصيدة الثالثة كسابقتها بدأها الشاعر بالمدح ، حيث يقول : « اعمر
بقصر الملك ناديك .. » ثم تخلص لوصف البركة هذا التخلص اللطيف « وضراغم
سكنت عرين رياسة » يقصد (قصر الملك) ، ثم ينتهي من البركة إلى وصف
(قصر اللؤلؤة) في قوله « ضحككت محاسنه اليك » ، ومن خلال قصيدته
نستشمر أن الوصف كان عنصراً أساسياً ، بل قصد اليه الشاعر قصداً .

٣ - الفكرة :

تدور أفكار الشعراء الثلاثة في هذه المقاطع حول فكرة أساسية واحدة ،
هي وصف البركة في مختلف مظاهرها . أما الأفكار الجزئية ، فقد اختلفوا فيها
إلى حد ما ، وإن اتفقوا في أكثرها ، فثلاثتهم عرض للماء ، والهواء والطيور ،
والشمس واللمعان ، والفضة والذهب ، ولكن تميزت معاني المتنبي بأنها كانت
أقرب إلى الطبع منها إلى الصنعة ، ولعل هذا صافح نفسه ، من أنه كان
يصف بحيرة طبيعية ، فإؤها شيم بارد طيب المذاق ، ولكن أقرانه لم ينظروا
إلى طعم الماء ، وإحساسهم به ، بقدر ما نظروا إلى حركته واندفاعه ، فهو
عند البحتری : وفود متقاطرة مندفة - كالخيل - إلى الغابة من كل صوب ،
وإذا علتها الصبا تركت فيه طرائق كأنها الدرع المتموج الحواشي .

وهو عند ابن حمديس طوراً مندفعاً . وقد أحدث في اندفاعه صوتاً كأنه

زئير الأسود ، وطوراً يداعبه النسيم . فينسج من أمواجه دروعاً يبدو صفاؤها وكأنه يتموج ، وأنا يخرج صافياً كأنه سلسال اللجين .

وهواء البحرى : هو ذلك النسيم العليل السجسج . الذى يهب من ناحية الشرق — ويعرف بالصبا ، وقد داعب صفحة الماء . فترك فيها التفويف والحبك .

أما هواء ابن حمديس ، فهو بدوره نسيم عليل . وقد داعب صفحة الماء فجعل من تموجاتها دروعاً . تبدو وكأنها متقنة النسيج : فالمعنى متفق بينه وبين البحرى .

وأما هواء المتنبي ، فهو ليس بنسيم عليل . وإنما هورياح هوج تصطرع مع الأمواج ، فيبدوان وكأنهما جيشان يقتتلان ، وقد نظر ثلاثهم إلى عنصر الحركة فى الهواء ، أكثر مما يوحيه هذا الهواء من أثر خطر فى حياة الإنسانية . وعوالم الكون .

* * *

وطيور المتنبي طيور حقيقية ، تصدح تارة بأغانها على أفنان الأشجار ، وتحوم تارة فوق سطح الماء كأنها الفرسان البلق ، قد انطلقت هنا وهناك لاضابط ط .

أما طيور ابن حمديس فهي طيور مصنوعة ، ولكن بلغ من جودة صنعها وكأنها تكاد تطير ، ومع أنها خرساء ، لكن اندفاع الماء من مناقيرها يحدث صغيراً كأنه التغريد .

أما البحرى فلم يعرض للطيور ، ولعله اكتفى عنها بالأسماك . التى رأى فيها وكأنها الطير السابحة ، حتى ليخالها الرأى وقد نشرت زعانفها ، فكأنها الطيور المنقضة ، كما فى قوله :

لا يبلغ السمك المحصور غايتها لبعد ما بين قاصيها ودانيها

يعمن فيها بأوساط مجنحة كالطير تنقص في جو خوافيها

* * *

ولقد افتن الشعراء الثلاثة في تبيان عنصر اللمعان ، فالنجوم عند البحري
تترأى فيها ليلاً ، حتى ليحسبها الرائي لصفاء صفحتها سماء قد حفلت
بالنجوم .

وأما المتنبي فبرى البركة قرأً سطع في رائحة النهار ، وهذه الجنان والحدائق
المحيطة بها كأنها الليل لكثافتها وتشابكها ، وأخرى يراها امرأة مطوقة ، قد
أظهر ضوء الضحى لمعانها وبريقها .

وأما ابن حمديس ، فعنصر اللمعان عنده منصب على أسود البركة ، لا على
مائها كصاحبيه ، حتى إذا ما انعكست عليها الشمس أظهرت لونها الذهبي ،
ففظنه ناراً ، وألسنها اللواحس نوراً .

* * *

ونأخذ على البحري أنه في بيته الثاني قد بالغ في الفكرة ، التي وصف
فيها سعة البركة ، حتى جعلها أعظم من البحر ، فأين هذه البركة التي كانت من
السعة وعلو المنزلة ، حتى تعد أعلى من البحر مكانة ، وأعظم سعة ، بحيث
يكون : البحر ثانيها ؟

كما نأخذ على ابن حمديس هذه المبالغة في البيت الأول التي انقلب
فيها التحرير الهاديء ، ذو الوقع الهامس إلى زئير ، وهذه المبالغة في البيت
الآخر ، التي انقلب فيها الشدو ، والتغريد العنلى إلى صفير ؛ فأحسبه لم
يكن موفقاً في وجه الشبه .

ومن الغريب أن كلا الشاعرين قد تأثر بالحضارة الجديدة في جدة
موضوعه ، ولكن لم يتأثر بها في روح المنطق والعقل ، وإلا لمنعهما المنطق
من هذه المبالغة ، وقد أحس البحري بابتعاده أحياناً عن روح المنطق
والواقع ، فقال بيته المشهور :

كلفتموننا حدود منطقكم والشعر يُغنى عن صدقه كذبه

المظاهر الحضارية (١) :

كانت الحضارة إن في المشرق أو في المغرب تعتمد الشكل أكثر من الجوهر وتعتمد الزركشة أكثر من الفكرة . وقد انعكس هذا المظهر الحضارى فى ناحية العمران ؛ فهذه قصور المتوكل التى يتغنى بها البحرى ، تتيه برسومها وزخارفها ولعل من أروع ما حكاها دارسو الحضارات ؛ ذلك الوصف الذى سجلته كتب الأدب والتاريخ عن الإيوان الذى بناه الأمين ؛ والذى كان يسافر فيه البصر ، وقد جعل كالليضة يابضاً . ثم موه بالإبريز المخالف بينه باللازورد . وكان ذا أبواب عظام ، ومصاريع غلاظ . تتلألأ فيها مسامير الذهب ، قد قمت رءوسها بالجواهر النفيس . وقد فرش بفرش كأنها صبغ الدم ، منقش بتصاوير الذهب . وتماثيل العقيان ونضد فيه العنبر الأشهب ، والكافور المصعد (٢) .

وهذه (بجاية) التى شادها الحماديون ، بقصورها التى تفيض بالنقوش ، وتزدهى بروائع الفن الزخرفى . وقد تسرب هذا المظهر الحضارى إلى الملبس والمأكل واللهو والطرب ، ونستطيع أن نتخيله فيما سطره الطبرى فى قوله : « أوتى هشام بن عبد الملك برجل عنده قيان وخمر وبربط .

فقال : اكسروا الطنبور على رأسه ، وضربه ، فبكى الشيخ .

فقال له أحد الجالسين يُعزِّيه : عليك بالصبر !

فقال : أترانى أبكى للضرب ! إنما أبكى لاحتقاره للبربط ، إذ

سمّاه طنبوراً» (٣) .

(١) انظر كتابنا ، معالم الحضارة الإسلامية « ط الرشاد - المغرب ١٩٦١ » .

(٢) انظر ، طبقات الشعراء لابن المعتز ، ٢٠٩ .

(٣) تاريخ الطبرى ، ٢٨٠/٧ .

وقد تسرب فيما تسرب إلى الأدب والثقافة . فهؤلاء الشعراء الذين كانوا يرافقون الخلفاء ، وينادونهم ، ويجلسون إليهم ، لاشك أنهم تملأوا بهذا الجانب بطريق مباشر أو غير مباشر ، لأن وجدان الشاعر ما هو إلا المرأة التي تعكس بحق ملامح العصر الذي يعيش فيه .

ومن هنا كان وصف البحيرات والبرك من الموضوعات الجديدة . المتأثرة بمظاهر الحضارة ، فقد تحلوا من مظاهر البداوة في كثير من جوانبها ليعيشوا واقعهم ، ويمتحووا من بيئتهم ، وسوف نلمس هذا في صور البيان ، وفي صور التعبير ، فهذا الإسراف في التشبيه والاستعارات ، وهذا الإسراف في التلميح اللفظي من جناس وطباق ومقابلة .. ما هو إلا تعبير عن طبيعة المجتمع قبل أن يكون تعبيراً عن الفن والنفس ، وفي هذا يقول ابن خلدون : « إن الحضارة تفنن في الترف ، وإحكام الصنائع المستعملة في وجوهه ومذاهبه من المطابخ والملابس والمباني والفرش والأبنية ، وسائر عوائد المنزل وأحواله ، فلكل واحد منها صنائع في استجادته ، والتأنق فيه ، وهي تتكثر باختلاف ما تنزع إليه النفوس من الشهوات والملاذ والتنعيم بأحوال الترف ، وما تتلون به من الموائد » (١) .

ولاشك أن هذه المظاهر الحضارية التي صاحبت اتساع رقعة الدولة . لا يمكن أن نعزوها إلى التأثير الفارسي فقط ، أولى التأثير اليوناني فقط .. وغيرهما ، وإنما هي مزيج من حضارات الشعوب والأقوام المختلفة ، التي احتكت بالعرب ، أو التي انضوت تحت لواء الإسلام في أثناء فتوحاته ، ولعل من أدق الكلمات التي قيلت كلمة للمستشرق فون جرونباوم : إن الحضارة الإسلامية كانت تلهم كل ما تصادفه . ولكنها مع ذلك كانت تتخير غذاءها تخيراً دقيقاً ، ومن ثم فقد رحبت بفنون الجدل الإغريقية ، ومنهج التأويل الرمزي ، وسيكولوجية الزهد المسيحي ، كوسائل توسع بها دعائمها الأساسية » (٢) .

(١) تاريخ ابن خلدون ، ٣١٠/١ .

(٢) حضارة الإسلام ، ٤٠٧ .

وكما اختصم الباحثون في مقومات هذه الحضارة . فقد اختصموا في تيارات الصنعة اللفظية فهذا الجاحظ يقرر . أن الصنعة اللفظية مقصورة على العرب ، ومن أجل ذلك فاقت لغتهم كل لغة . وأربرت على كل لسان « (١) .

ويظاھره في هذا الرأي المستشرق نيكلسون حيث يرى : أن الصنعة البدیعیة لم توجد عند الشعراء المولدين من القرس فحسب ، ولكنها وجدت عند الشعراء العرب أيضاً (٢) . بينما يذهب بروكلمان : إلى أن هذه الصنعة اللفظية كانت أثراً من آثار اختلاط القرس بالعرب . وذلك قوله : « لكن لم يستطع العجم في هذا العصر أن يقدموا نماذج خاصة بهم في شعر الغناء . فقد تغلغلت أناقة التعبير . ورقة الذوق التي اقتصوا بها في أساليب الشعر البدوی باطراد » (٣) .

ولاشك أن الإسلام — كما نعرف — قد رفض « الأنصاب والتساوير . وما يجري مجراها من آثار المشركين ، وكانت طبيعة المجتمع الحضري الجديد تدعو أشد دعاء إلى التساوير والتماثيل ، فكان لابد لهذا المجتمع من أن يجد فناً آخر يعوض به فقدان الرسم والفنون الماثلة له . وقد بدأت بوادر هذا النوع من التعويض في أواسط العهد الأموي عندما اهتم الخلفاء بالعمارة . وأخذ فن الزخرفة يجد سبيله إلى تزيين المساجد .

وقد سرى هذا الفن إلى العصر العباسي . ونما وازداد حتى وصل إلى الأواني والنسيج ، وجعل يبرز في الخطوط .. وكما أن الزخرفة التي ارتبطت أولاً بهندسة البناء ، ثم بالفسيفساء . والزجاج الملون ، انتقلت إلى الخطوط ، فكذلك سرت موجة الزخرفة التي كانت تصطبغ بها الأفئدة العباسية إلى صناعاتي الإنشاء والنظم .. » (٤) .

(١) البيان والتبيين ، ٢٣/٢١ .

(٢) Aliterary History of the Arabs p. 290

(٣) تاريخ آداب اللغة العربية : ٨/٢ .

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ١٦٣/٢٠ .

أثر الحضارة :

لقد شاهد البحري هذا الحبك والتفويف الذى يعلو ثياب الراقصات والمغنيات ؛ وتطرز به السجف والأستار . فانعكست هذه الصورة على شبكة العين ، ثم تسربت إلى عقله الباطن ، وعندما سطر يراعة هذه (الهائية) برزت هذه الصورة المختزنة فى (اللاوعى) ، فناظر بينها وبين الدروع التى بدت وكأنها متموجة . فقال :

إذا علتها الصبا أبدت لها حُبُّكاً

مثل الجواشن مصقولاً حواشيها

أما ابن حمديس فعندما أنشد هذه (الرائية) طفا هذا المختزن إلى خاطره وخياله ، وتيسر له وجه الشبه ، فعقد بينه وبين المنظر الجديد . منظر الماء وقد داعبه النسيم فتجعد ، وقد غدت هذه التجعدات وكأنها حلق الدروع التى أحكم نسجها .

والنصان البحرى والحمديسى وثيقاً الصلة بالبيئة ، وكلاهما يعكس الظواهر الاجتماعية والحضارية ، ويكشف عما كان يعيش فيه الخلفاء العباسيون والأمراء الحماديون - فى المشرق والمغرب - من مظاهر الترف والنعمة ، ويكشفان كذلك عن المستوى الفنى والحضارى الذى وصل إليه فن العمارة فى هذا العصر ، فقد شادوا القصور ، ونحتوا تماثيل لجوارح الطير والحيوان ، وصنعوا نماذج من الأشجار على غرار أشجار الطبيعة ، وقد حباها الصناعات بالزخرفة والزركشة .

أما نص المتنبى ، فلم يعكس لنا شيئاً من المظاهر الحضارية ، وإنما عكس لنا شيئاً من نفسية المتنبى وطبعه الجياش كما سنوضحه بعد ، وعلى الرغم من أن الشعراء الثلاثة قد تشبعوا بتيارات الثقافات الدخيلة ، وتأثروا بها فى قصائد أخرى ، إلا أنها لم تنعكس على هذه القصائد التى بين أيدينا ، فلا فلسفة ، ولا جدل ، ولا تساؤل ، ولا تعلل ، وإنما غلب عليهم النقل التقريرى ونسخ مظهر الطبيعة .

٤ - الصور البيانية :

أما عن النص الأول والثالث فيتناولان بركة صناعية . وأما النص الثاني فيتناول بركة طبيعية ، ولو دققت النظر في الصور والأخيلة التي أتى بها الشعراء الثلاثة لوجدت : أن خيال البحري مصنوع . ويقوم على الأشكال الحسية ، وقد اعتمد في ذلك على التشبيه والاستعارة والبديع . وذلك في قوله : (هي الصرح - وفود الماء معجلة كالخيل - النضة البيضاء سالت من السبائك - يخاحكها .. ييا كيا) فتلك صور حسية وقد اعتمد فيها الشاعر على اللون والصوت والحركة .

ولكنه يمتاز عن صاحبيه في أن خياله جنح إلى العمق . كما في قوله : « ما بال دجلة كالغري » . ثم هذه الدقة في الملاحظة . وفي الربط بين المشبه والمشبه به ، وفي تصوير هذه التجمعات الناشئة عن هبوب الريح . حتى جعل القارئ يضطرب بين الوهم والحقيقة . كما في قوله :

إذا علتها الصبا أبَدَتْ لها حُبْكَاً مثل الجواشن مصقولاً حواشيها
وقد تأثر به ابن حمديس في هذه الصورة ولكنه قصر عنه . وذلك في قوله :

وكأنما نسج النسيم لمائه درعاً ، فُقُتِرَ سردها تقديراً
وفي تصوير هذه النجوم المترائية في جوانبها ليلاً . حتى كأن الذين تولوا صنعها هم جن سليمان . فافتنوا في تجميلها . وإبراز جوانب الروعة ، والإبداع الفني فيها .

ثم هذا التشخيص الذي يدل على خصوبة خياله ، فالبركة تضاحك الشمس ، وتباكي المطر ، ولكنه ظل مع هذا خيالا مصنوعاً : لم يلجأ فيه إلى تبيان أثر هذا المنظر في نفسه .

وينذهب بعض النقاد إلى أن مثل هذا الاتجاه الذي يعتمد طرائق التشبيه ،

وصور الاستعارة ، في إحداث الخيال ، هو « خير وسيلة لوصف الطبيعة وصفاً أدبياً .. لأنه قائم على إدراك جمال الأشياء في ذاتها .. » .

وهذا رأى إذا ارتضيناه من نقادنا القدامى لتفسير الصور الشعرية عند شعرائنا القدامى ، فإننا لا نرتضيه من نقادنا المحدثين ، وبخاصة عند تفسير الصور الأدبية عند الشعراء المحدثين ، فالصور البيانية ، أو الخيال التفسيري يجب أن يظل مقصوراً على البسائط ، وأن يبتعد به الشعراء والكتاب عن النتائج العميقة ، وخلق العمل الأدبي الخالد ، لأنه أحق بالطريقة المدرسية منه بالطريقة الفنية ، فنحن لم نعد في حاجة إلى تفسير ظواهر الجمال والاستطابق: بأنها مائسة ، وأنها حمراء أو وردية فتلك صور تزول بزوال الحسن المجلوب ، والجمال المستفاد من طريق العرض ، ولكننا في حاجة إلى إكتناه (المقومات الذاتية) للعمل الأدبي ، والبحث في المقومات المتعلقة بروح العصر ، وذلك لتبيان التيار الفكري الذي كان سائداً ، والكشف عن الأثر الروحي الذي كان مسيطراً ، والوقوف على الوعي الوجداني الاستطائقي للمراثيات والوعي اللغوي الحى الذى يعكس الحياة في جملتها .

وإذا عدنا إلى صور وأخيلة ابن حمديس لوجدنا أن خيال ابن حمديس مصنوع بدوره ، وأنه يقوم على الأشكال الحسية ، ولا نحس فيه بالحياة تسرى في أوصاله ، وقد اعتمد في ذلك على التشبيه والاستعارة والبديع أيضاً ، فمن التشبيه قوله : (تركت خريبر الماء فيه زئيراً) وتلك صورة توضح اندفاع الماء ، حتى إنه ليحدث هذا الصوت الذى يغدو وكأنه زئير الأسود ، وقد اعتمد في هذه الصورة على السمع ، ومنه : (وتخالها ناراً .. وألسنها اللواحس نوراً) ، وقد اعتمد الشاعر في إبراز هاتين الصورتين على اللون ، ففي الصورة الأولى يتصور الرأى الأسود ، وقد انعكست الشمس على نضارها فغدت وكأنها النار ، كما يتصور أن ألسنها المتدللية — وقد تدفق منها الماء — نور ..

ومن الاستعارة (سكنت عرين رياسة) ، أدرك الشاعر هنا ما لا يدركه الأديب العادى ، من أسباب الجذب والعظمة التى تحيط بالأمير ، وتكسوه هالة

من الرفعة والسيادة . فجعل من ثم قصره وكأنه عرين الأسود . فعرض علينا هذه الصورة التي توحى بقوة المنصور . وكأنها حقيقة ملموسة . ليست صامتة ولكنها مصورة .

ومنها : (نسج النسيم) . فالصورة هنا قديمة . وعناصرها مألوقة . وتعتمد على حاسة البصر كسابقها . ولم يحاول الشاعر أن يتعمق الصورة هنا أو هناك ، ليرفدنا بحقيقة جديدة للقصر . أو لصفحة الماء ..

ونلاحظ عليه أنه قصر عن صاحبيه في بعض صوره . ولم يكن موفقاً فيها ، كما في قوله : (إن شدت جعلت تغرد بالمياه صغيراً) . وكقوله : (تركت خريز الماء فيه زئيراً) .

ولعلك لاحظت أن العناصر التي ألفها خيال الشاعر للبحيرة . وما جمعت به من تحف وفرائد ، قليلة من جهة . وأنه قد اهتم ببيان الألوان ، والأصوات والحركات . فلجأ إلى توضيحها بما يقربها إلينا ، على مألوف رجال البلاغة القدماء من إدراك العلاقات الحسية بين طرفي التشبيه ، ولكنه لم يلجأ إلى إيضاح أثر هذه المناظر في نفسه ، أو يسبكها سبكاً جديداً يلائم فيه بين الصفات على نحو آخر فيه خلق ، وفيه ابتكار . ولكنه كان يخضع للمنطق وثقافته التقليدية ، ولحواسه ، ولم يلجأ إلى وجدانه ، وأحاسيسه اللاشعورية . ومن هنا كان خياله مصنوعاً لا نحس فيه بالروح الحية تسرى في أوصاله ، ولا نشعر بسلطان الخيال يسيطر على عقله ، ويجلبه إلى عوالم أروع من الواقع ، وأكثر إثارة .

ولكنه يمتاز على صاحبيه باستقصاء الصورة كما في توليده لصورة الأسود وكما في وصفه للطيور . فقد أعطاها من فنه ، ولم يعطها من روحه .

أما المتنبي فهو وإن اتفق مع صاحبيه في هذه الصور الحسية ، إلا أنه يمتاز عنهما بأن خياله وتشابيه مبتكرة في بعضها ، كما يمتاز بأنه كان أكثر تشخيصاً للطبيعة ، وتصورها حية تشعر ، وتحس ، وتنتج ، وتتنازع ، ثم نلاحظ أن نفسيته الثائرة التي ألفت الحرب ، وميادين القتال تأتي إلا أن تطبع صوره

بالصور القوية التى تناسب ميادين الحرب ، أكثر من مناسبتها للطبيعة الوداعة ، وهو بذلك يتفق مع البرناسيين ، ويختلف مع الرومانسيين ، فأمواج البحيرة : فحول مزبدة ، والطيور خيول بلق قد خانتها اللجم ، فهى تروح هنا وهناك لا ضابط لها ، والأمواج والرياح جيشان معتركان أحدهما غالب ، والآخر منهزم ، وكأن هذه البحيرة والنهار ساطع قمر فى استدارته ولمعانه يظهر فى وسط الدجنة ، وتلك صورة قديمة ، ولكن الصورة العجيبة البكر التى تذكر لعبقرية المتنبي ، هو أنه جعل من البحيرة امرأة ناعمة لا عظام لها ، ولها بنات من الطيور والحوريات ، ولكن ليس لها رحم كبقية الإناث حتى تلد منه ، وها هى ذى الطيور تغنى فى جوانبها على أفنان الأشجار المحيطة بها ، والرووض من حولها نخضر يانع ، لما أفاده من الغيث ، وهى فى وسط هذه الجنان الملتفة كأنها امرأة قد أظهر ضوء النهار بريقتها .

الحركة :

لمسنا أن الحركة ركن قوى من أركان التصوير عند الشعراء الثلاثة ، فالبركة عند البحرى ، وعند ابن حمديس ، والبحيرة عند المتنبي ، ليس مجرد خضرة أو واد وسيع تغمره المياه ، بل هى تموج بالحركة ، فالمياه المنبثقة كأنها الخيل المتسابقة ، والفضة السائلة ، والمياه المترقرة عند البحرى ، وخرير الماء المتدفق فى نضاحه ، وسيوف الجداول التى ذابت فكونت الغدران عند ابن حمديس ، والموج المصطفق ، والطيور السابحة والرياح المصطرعة عند المتنبي كل ذلك من مقومات الصورة عند الشعراء الثلاثة ، فقد جعلوا من قصائدهم لوحات تمور بالحركة .

أما التشخيص : فيعد ركناً بارزاً من أركان الصورة لدى هؤلاء الثلاثة ، وبه استحالت الضراغم المرمرية عند ابن حمديس حقيقة واقعة تسكن القصور ، والطيور الصناعية غدت من أرباب القضاة .

والرياح عند المتنبي أضحت جيوشاً تتقاتل لتظفر بالنصر فى ساحة المعركة أما بركة البحرى فحاجب الشمس أحياناً يضاحكها . وريق الغيث أحياناً يياكيها .

إن تلك الصور ، صور حية نابضة : تستحيل فيها الطبيعة إنساناً بفضل ما تخلعه عليها الشاعر من إحساسه ، وبفضل رؤيته المتجددة لها ، تلك الرؤية التي تخيلها خلقاً جديداً ، وهذا اللون من التصوير ، أي (التشخيص) معروف في الأدب العربي منذ القدم ، وهو أن يلبس الشاعر الجماد حلة بشرية ، ولبوساً إنسانياً ، فيجعله يتكلم ويسمع ويشعر ، وقد أشار ابن المعتز في صدر كتابه (البديع) إلى شيء من ذلك منذ امرئ القيس . حتى تدوينه لكتابه : وفي ذلك يقول : ومن الشعر البديع قول الشاعر (من البسيط) :

والصبحُ بالكوكب اللّرى منحور

وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها ، من شيء قد عرف بها ، مثل « أم الكتاب » ، ومثل « جناح الذل » ، ومثل قول القائل : « الفكر مخ العمل » فلو كان قال : لب العمل لم يكن بديعاً .. (١)

الأسلوب :

أسلوب الشعراء الثلاثة في درجة واحدة فليس ثمة تفاوت يذكر ، وقد امتاز بالوضوح ، وإشراق الديباجة ، وحسن السبك ، وغلبت عليه الجمل الخبرية التقريرية ، إلا البحترى فإننا نأخذ عليه كلمة (الجواشن) فهي ثقيلة مستكرهة ، وليست من طبيعه المنطق الذي وصفه الآمدي ، يقول : « إن البحترى أعرابي الشعر ، مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ، ومستكره الألفاظ ، ووحشي الكلام (١) » ، كما تميزت أساليب الشعراء الثلاثة بالزخرفة والتهويل ، ولكن تبقى مبالغة البحترى في قوله : « إنها في فضل رتبها تعد واحدة ، والبحر ثانيها ، أبعد من صاحبيه .

(١) البديع لابن المعتز (ط المئى بغداد ١٩٦٧ - تحقيق كراتشفوفسكى) - ٢ .

(٢) الموازنة - ص ١١ .

الأوزان والقوافي :

وزن البحترى وابن حمديس من البحور الطويلة ، وهى أليق بالمدح والفخر منها بالوصف ، ولذلك لمسنا أن كليهما كان بسبيل المدح ، ثم عرج على الوصف ، ووزن البحترى من بحر (البسيط) ، أما وزن ابن حمديس فن بحر (الكامل) ، وبحر المتنبي لعله أليقها بالوصف ، وهو (المنسرح) ، وقد أخذ كل منهم بزمام وزنه ، ليؤدى به إلى الغاية المنشودة ، وهى إحداث اللذة العقلية ، ونقل الإحساس إلى السامعين ، وقد وفق كل واحد منهم فى هذا الأداء ، لأنه حرك فيه وجداننا ، ونقلنا إلى عصره لنرى بعينه ، ونسمع بأذنه ، ونحس بإحساسه (١) .

وقد أدرك علماؤنا القدامى الصلة الروحية بين جرس البحور ، وبين الأغراض الشعرية ، لأن تلك الصلة لها أثرها القوى فى إبراز التوافق والانسجام بين الشكل والمضمون ، وبقدر ما يوفق الشاعر فى إختيار وزنه المناسب لطبيعة موضوعه ، بقدر ما ينجح فى إبراز عواطفه وأحاسيسه وأفكاره ، على أن هذا الإختيار لا يعمل فيه الشاعر فكره ، ولا يتم بطريقة واعية مدركة ، بل يتأتى تلقائياً ، وينحدر إلى قلم الشاعر عفواً تحت ظلال الجو النفسى الذى تخضع له التجربة الشعرية .

والوزن ليس عنصراً عضوياً محضاً ، ينحصر فى وحدات (التفعيلة) ، بل يتعدى ذلك إلى المحتوى الشعرى ، فيؤثر فى إختيار الشاعر للألفاظ ، ولل فكرة ويجعل للكلمة منزلة جديدة فى عقد القصيدة - غير التى تواضع عليها الناس - تشع عليها بالإيحاء والظلال ، ومن هنا نستمع إلى رأى الأخفش قال : « سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض :

لِمَ سَمَّيْتَ الطَّوِيلَ طَوِيلًا ؟
قال : لِأَنَّهُ طَالَ بِتَمَامِ أَجْزَائِهِ .

قلت : فالبيسط ؟

قال : لأنَّه انبسط عن مدى الطَّويل ، وجاء وسطه (فَعِلُنْ) ،
وآخره (فَعِلُنْ) .

قلت : فالمليد ؟

قال : لتمدد سباعيه حول خماسيه .

قلت : فالوافر ؟

قال : لوفور أَجزائه ، وتدا بوتد .

قلت : فالكامل ؟

قال : لأنَّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر .

قلت : فالهزج ؟

قال : لأنَّه يضطرب ، شبه بهزج الصوت .

قلت : فالرجز ؟

قال : لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام .

قلت : فالرمل ؟

قال : لأنَّه شبه برمل الحصير ، لضم بعضه إلى بعض .

قلت : فالسريع ؟

قال : لأنَّه يُسرَّع على اللسان .

قلت : فالمنسرح ؟

قال : لانسراحه وسهولته .

قلت : فالخفيف ؟

قال : لأنَّه أخف السباعيات .

قلت : فالمقتضب ؟

قال : لأنَّه اقتضب من السريع .

قلت : فالمضارع ؟

قال : لأنه ضارع المقتضب .

قلت : فالمجث .

قال : لأنه اجتث ، أى قطع من طويل دائرته .

قلت : فالتقارب ؟

قال : لتقارب أجزائه ، لأنها خماسية كلها ، يشبه بعضها

بعضاً (١) . »

وأرجع البصر فى قصائد الشعراء لتلحظ التقسيم الإيقاعى فى قول
البحرئ :

فحاجب الشمس أحياناً يضاحكها وريق الغيث أحياناً يباكيها

والمجانسة الصوتية بين الألفاظ فى قول المتنبي :

الموج مثل الفحول مريدة تهلر فيها ، وما بها قَطم

ثم هذا النسق الصوتى الذى يمثل فى مجموعته الإعجاب فى قول ابن حمديس :

وبديعة الثمرات تعبر نحوها عيناي بحر عجائب مسجورا

شجرية ذهبية ، نزعت إلى سحر يؤثر فى النهى تأثيرا

أما القوافى الثلاثة فهى القوافى المتفاوتة الخارج ، ولعل أليقها
بالوصف حرف الراء ، لأنه من الحروف المهموسة ، أما حرف الهاء فهو
من أقصى الحلق ، وهو بالفخر ، وكذلك الميم ، ولكنها فى ذلك وردت لدى
الشعراء الثلاثة « متمكنة من مكانها من البيت ، ومعنى تمكن القافية ، أن معنى

البيت يتطلبها ، وأنها جاءت طيبة غير مغتصبة ولا مستكروهة . لتكمل هذا المعنى ، وهى لذلك مرتبطة بما قبلها ارتباطاً وثيقاً .

والثقافية المتمكنة تكون فى البيت كالشئء الموعود المنتظر . يتشوقها المعنى ويتطلع إليها (١) .

بين شعرائنا ولامارتين :

كان العرب منذ القدم منفتحين على الثقافات الأجنبية : وإذا كانوا قد تقاعسوا عن نقل الآداب الأجنبية بصفة عامة ، فذلك مرده لاعتبارات كثيرة أتينا عليها فى كتابنا (معالم الحضارة الإسلامية) . فلما كان العصر الحديث اتجهوا لسد هذا النقص ، وأصبحت المترجمات تنافس المؤلفات .

وفى طليعة الآداب التى عينا بنقلها وترجمتها روائع الأدب الفرنسى . ولدينا فى مترجمات : المنفلوطى والزيات ... خير دليل ، ومن عيون هذه الروائع قصيدة (البحيرة) للشاعر لامارتين . وقد ترجمها جمهرة من الكتاب (٢) والشعراء (٣) ، كما حاول بعض الدارسين أن يعقد موازنة بينها وبين بركة المتوكل للبحترى بالذات ، ذاهبين فى ذلك مذاهب مختلفة . فمن قائل بالتشابه ومن قائل بعدم التشابه ، ولعل من كمال الموازنة أن نستخدم المنهج العلمى فى عملنا ، لنرى إذا كان ثمة تقارب أم لا ؟

أولاً : عرفنا بالنسبة لشعرائنا أن ثلاثهم أنشد شعره تحت تأثير التكسب والرغبة فى المدح ، ولم يكن اتجاه أحدهما نحو الوصف اتجاهاً أساسياً ، وإن بدا من طول نفسهم واستغراقهم فيه وكأنهم قصدوا إليه ، والحقيقة أنه جاء فى ثنايا القصائد الثلاث لأنه يتصل بالمدوح ، وبخاصة عند البحترى وابن حمديس .

(١) أسس النقد ليدوى - ٣٤٩ نقلا عن ديوان الحامسة شرح المرزوق - ١١ .

(٢) كالزيات وغنيمى وعبد الرزاق حميدة .

(٣) انظر : قسم النصوص من الكتاب .

أما عند لامارتين ، فإن الوقائع التي ساقها في القصيدة توميء إلى الظروف والأحداث التي هاجت انفعاله ، وأثارت عواطفه ، وجعلته يعاني التجربة ، فهو يتجه إلى وصف المشاهد التي صاحبت تجربته ، ومن ثم فهو كشعرائنا لم يقصد البحيرة لذاتها ، فهناك إذن تشابه في تناول الموضوع .

ثانياً : اختلف اتجاه كل منهم ، فالبحتري والمتنبى وابن حمديس انجهوا إلى الوصف الحسي المنزع من الإعجاب بجمال البحيرة والبركة عند الأول والثالث ، والبحيرة عند الثاني ، وقد حاول كل أن يدل بهذا الوصف على عظمة ممدوحة ، فالبحتري فتنه منها : أنها واحدة والبحر ثانيها ، والمتنبى جذبه إليها : أنه لولا جلال قدر الممدوح لما تركها ، وابن حمديس ساقته محاسن قصر ابن علفاس وما يحيط به من مظاهر الحضارة والعظمة .

ولكن لامارتين عاشق ، امتلأ قلبه بحب (جولى - Julie) التي كان قد التقى بها على ضفاف هذه البحيرة ، من قبل عام ، وعقد الحب بين قلبيهما ، ثم عاد لهذا المكان مرة ثانية ، ولكنه كان وحيداً ، فلما رأى الماء والصخور والأشجار والشطآن التي شهدت مولد حبهما ثارت ذكرياته ، والتهبت أحزانه ، فسجل لانفعالاته والتأملات التي اجتاحت كيانه ، أما انفعالاته فقد انجذبت نحو المحبوبة ، ولكنها كانت كالحشرة فقد ذهبت شعاعاً وتقطعت أسى على هذا الفراق وعلى هذا الدهر الذي فرق بينهما ، وأما تأملاته فقد انطلقت بالمناجاة إلى دائرة المحسوسات الخارجية ، إلى الكون ، وإلى هذا القدر المتلاعب بمصائر الأناس .

ثالثاً : كان إدراك شعرائنا موضوعياً ، فقد تجرد فيه ثلاثتهم للتصوير الفني المحض الخالي من المدح ، أو الإشارة إليه ، والبعد عن العواطف الذاتية اللهم إلا هذا الحس الذي ربط ميول المتنبى بالبحيرة ، فأدرك فيها ما يتفق مع طبعه القوي الغلاب ، وعانقها بذوقه وحسه وسمعه وبصره وخياله ، فتذوق عذوبة الماء ، وأحسن رفته ، وشاهد تحويم الطيور ، وسمع هدير الأمواج ، وذهب بخياله مذهباً بعيداً في المقابلة بين الأشياء .

أما لامارتين فقد كان إدراكه لمشاهد البحيرة إدراكاً ذاتياً ، فقد أوحى إليه بمرارة الذكري ، وخيبة الأمل ، فناءت نفسه تحت وقع الألم ، فجأراً بالشكوى للعالم البحيرة ، تلك المعالم التي رافقت مولد حبه ، وشهدت ليلالي السعيدة ، وأيامه الجميلة ، فساء لها وناجاها .

رابعاً : يفترق وصف لامارتين عن وصف شعرائنا الثلاثة ، ذلك أننا نحس في شعره بعمق العاطفة وسموها وصدقها ، ولعل ذلك قد جاءه من أن الشعراء الرومانسيين من أبرز خصائصهم العكوف على وصف عذاب أنفسهم وآلام قلوبهم ، وقلق أرواحهم ، وهم يمزجون ذلك بالطبيعة ، ويخلطونها بلذات أنفسهم وبذلك تتعاقب لديهم فكرة الألم اللذيذ ، والكآبة الوادعة مع فكرة الطبيعة الهادئة الوادعة ، فلامارتين في هذا النص يبلغ القمة في تصوير عواطفه التي نظمها عندما عاد إلى البحيرة وحيداً ذات مساء ، بينما كانت حبيته تعاني سكرات الموت ، وأخذ يستعيد ذكرياته الجميلة مع الحبيبة بكثير من الألم واللوعة ؛ ويشكو الزمن الذي يقسو على البشر ويشقيهم .

ويعكس هذا النص ملامح المذهب الرومانسي انعكاساً صادقاً ، ففي قوله : نظل مندفعين نحو شيطان يحكي السمة الأولى وهي اتجاه المذهب الرومانسي إلى الفرار من الواقع ، والتماس الهدوء فيما يحيط بالشاعر من مظاهر الطبيعة والاطمئنان إلى كنفها وسكونها ، وفي قوله : « نضرب في ليل الأبد » يحكي السمة الثانية في المذهب من الجري وراء المجهول ، والظلمة الغامرة التي لا تسلم إلى الفجر ، وفي المقطع الأول « فلا نستطيع أن نرسي القلاع » يحكي السمة الثالثة من الإحساس بالضيق (الذي عرفناه باسم مرض العصر) ، ومن ثم يظل هائماً على وجهه ، وفي المقطع الثاني : « هأنذا آتى إليك وحيداً » يلمس الذكرى ، ويتغنى بالآلام ، لأن فيها تعزية ، وفي بعض العبارات مثل : (نسبح في صمت - الصخور الصماء) يجسم السمة الرابعة من سمات المذهب الرومانسي وهي ظاهرة الصمت ، ومن خلال مناجاته للأمواج بأنها تهدير تحت الصخور العميقة ، وهو في الواقع يصور لنا الطبيعة من خلال مشاعره وعواطفه الشخصية ، فقد كان قلبه يؤج بالثورة والعذاب ، من تحت صخور وجنابات نفسه العميقة عمق مياه البحيرة .

ثم ينتهى إلى السمة الخامسة ، وهى أبرز سمات المذهب ، وهى روح الشكوى والتشاؤم ، فقومات البحيرة من الصخور والكهوف والغابات المحيطة بها هى فى أمان من الزمن ، أما هو فقد أصابه الزمن ، وفجعه فى أعز مخلوق لديه .

خامساً : إن شعراءنا جعلوا الشعر غاية واهتموا بالجانب الفنى ، بينما لامارتين جعل الشعر وسيلة ، وهذا وجه من ذهب إلى أن الوصف مقصود لذاته لدى شعرائنا ، إلا أن لامارتين بينما يصور البحيرة ، إذا به يصور عواطفه أكثر من تصويره للبحيرة ، وعلى العكس من ذلك شعراؤنا فهم يصورون لنا بحيراتهم ، بأدق تصوير ، ولم يحاولوا أن يفرضوا ذكرياتهم ، وكأني بهم ينهجون منهج مذهب الفن للفن ، ولولا ربط هذه المقاطع الوصفية بالمدح لاستطعنا أن نقول هذه المقولة ، بل لاستطعنا أن نقول : إنهم يرغبون بذكرياتهم أن تكون سوقاً للجماهير .

وإذا كنا قد عقدنا موازنة دقيقة بين شعرائنا الثلاثة ، تبين لنا فيها أن البحترى صاحب صناعة قوية ، وأنه يحتل مقاماً سامقاً يستند إلى طبع ذواق وربما كان البحترى على حد تعبير طه حسين — بالقياس إلى المتنبي وابن حمديس — أظهر الشعراء الذين احتفظوا بجمال اللفظ ، وجمال الديباجة العربية ، كأحسن ما يحتفظ الشاعر بجمال هذه الديباجة (١) ولعل هذه الديباجة المنمقة أنسب الأوصاف للبركة المزخرفة المنمقة .

وأن المتنبي صاحب شخصية قوية قد انعكست على شعره ، فجاء وصفه مثلاً صادقاً لما تنطوى عليه جوانحه ، حقيقة لم تترك له الأيام فرصة كي ينصرف إلى التمتع بجمال الطبيعة ، ولذلك لم يصف من الطبيعة إلا جوانب ضيقة تتصل بحياته التى عاشها كهذا النص . الذى بين أيدينا ، ونلمس فيه الخيال الجامح الذى تشهد به تشبيهات استعارته .

وأن ابن حمديس قد طرق الشعراء من قبله ما طرق ، إلا أن هذا لم يحل

(١) من حديث الشعر والنثر - ١١٧ .

دون إجادته فيما عالج ، وإن لم نستن فيه شخصيته ، فقد غلبه الجمال - الذى شاهده فى قصر ابن علناس وما يحيط به - على نفسه . وأدهشته البركة دهشة جعلته يدرك مواطن الجمال لروح الطبيعة من خلال محسوساتها ، فهو شاعر صادق التأثير ، فى الآراء فى الصناعة .

أما بالنسبة للمقابلة التى أقنأها بينهم وبين لامارتين . فقد تبين لنا أنه يفوقهم بعمق العاطفة ولذع التجربة ، واضطرام الانفعال . حتى صلرت تجربته وهى تمور بالألم وتنضج بالحسرة والأسى من فؤاد جريح يذوب فى عبارات تشهد بالوجد واللوعة .

« وخلاصة القول : أن لكل شاعر من هؤلاء الشعراء الأربعة شخصيته وعبقريته وظروفه الخاصة ، فجاء شعرهم مختلفاً بالرغم من تقارب الموضوع ، وليس تشابه الموضوع بمانع من استقلال الأدباء فى معالجته ، كل على طريقته والتأثير بانفعاله وخياله (١) » .

في أدب الأسر(*)

أسير خرشنة
أسير أميواز
أسير أغات
أسير بربروس
أسير بسكرة

(*) هذه فاصلة من دراسة مستفيضة في (أدب المنفى والحنين) ألقيتها على طابقي بجامعة
تسطينة بالجزائر خلال العامين ١٩٦٧-١٩٦٩ .

١ - أسير خرشنة :

وقع أبو فراس الحمداني أسير الروم أكثر من مرة . وتلك ضريبة البطولة ، وقد اقتيد في المرة الأولى إلى خرشنة . واقتيد في المرة الثانية إلى القسطنطينية ، ومنذ وقع الليث في كمين الأعداء . وغضت القيود بساقيه أخذ بجأر ، وتطول أيام الأسر ولياليه . فتتحول طاقة البطل الأسير إلى نبع غزير . أرفدنا ببدائع اتسمت بالتجربة . وعمق المعاناة .

تلك البدائع التي عرفت في تاريخ الأدب العربي باسم « الروميات » . وهي تصور نفسية أبي فراس أدق تصوير . وتقننا علىقلبه بين أمواج الرجاء واليأس ، الرجاء في العودة إلى الوطن الذي وقف حياته عليه . واليأس من رؤية هذا الوطن كرة ثانية . وبقائه رهين الأسر والقيد . وتعكس لنا زفرات الرجاء واليأس ، ووقدة العواطف الثائرة . والنفس الآتية . والحنين الجارف الذي كان يتدفق من روح شاعرنا ليؤلف لحناً فيه قصة الشاعر . ونكبة البطل . وقد امتزجتا فألفنا كلا متجانساً .

ومن ثم خرج العمل الأدبي خلقاً جديداً ، وصنعاً وجدانياً يزخر بالروح الإنسانية الخالدة ، ويفيض بالواقع المعيش . لم يعن فيه أبو فراس بتكلف ما ليس من طبعه ، ولم يل فيه إلى غاية فنية . أو يسلك طريق التزييق والتنميق ، بل قصد إلى تدوين ما ينطبع على صفحات قلبه « إذ ما قيمة التلوين والتلوين حينما تتكلم الحقائق ، وتعبر الوقائع . وما سبيل الخيال إلى تصوير الحقائق بصور من الوهم عندما تكون العواطف مشبوبة » .

هكذا انطلقت حقائق أبي فراس يتقصها وجدانه وتحكيها عواطفه ، ويتدفق من خلالها ماء الشعور ، فهى بحال لنفس كبيرة شفها الحزن ، وأضناها الألم ، فتحولت كل نبضة فيها إلى ريشة معبرة عن الجوى الذي يهصر عود الشاعر ، وقد نسجه خلقاً فنياً في وتر قيثارته ، يشدو به الأجيال ، ويبكي به الآمال .

إن نفسه لتمزق حسرة ، وتنفطر أسمى ، وتذوب شوقاً وحنيناً ، عندما يראى له طيف أمه الحنون ، القاطنة في منبعج تنتظر عودته ، وعند مغيب كل شمس يخيب أملها ، وتنطوى أحلامها ، فتهمر الدموع من مآقيها ، إنه يفكر بفكرها ويرى بخيالها ، ويعيش بوجدانها ، ولذلك تخنق العبرة ، وتقتله الحسرة بكل أبعادها ، بأولها وآخرها :

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشأم مفردة بات بأيدي العدا مُعلّله
تُمسك أحشاءها على حرق تُطفئها ، والهموم تُشعلها
إذا اطمأنت وأين ، أو هدأت عنت لها ذكرى تقلقلها
تسأل عنا الركبان جاهدة بأدمع .. ما تكاد تمهلها
يا من رأى لي بحصن خرشنة أسد شرى في القيود أرجلها
يا من رأى لي الدروب شامخة دون لقاء الحبيب أطولها (١)

وإذا ذهبت صورة الأم حلت صورة الأبناء ، هؤلاء الأبناء الذين تركهم في أرض الوطن زغب الحواصل لا ماء ولا شجر ، إن الشوق ينازعه إلى رؤياهم ، ثم يأخذ في استعراضهم على مرآة قلبه ، وصفحة وجدانه ، ولدأ ولدا ، وهو لا ينسى رفيقة حياته ، وشريكة دهره :

لأيكم .. أذكر وفي أيكم أفكر
وكم لي على بلدتي بكاء .. ومستعبر
ففي حلب عُدَّتْ وعِزِّي والمفخر
وفي منبعج من رضاه أنفُس ما أذخر
وأصبيّة كالفرّاح أكبرهم أصغر
وقوم .. ألفناهم وغُصن الصِّبا أخضر

(١) ديوان أبي فراس : ١٤٤ ، ١٥٣ ، ١٦٣ (تحقيق سالى الدمان) بيروت ١٩٤٤

فحزني .. ما ينقضي ودمعي .. ما يفتّر
وما هذه .. أدمعي ولا الذي أضير
ولكن أداري الدموع وأستر ما أستر
مخافة قول الوشاة مثلك .. لا يضبر (١)

ولذا انجابت صورة الأبناء تراءت له صورة الأصدقاء والخلان ،
ويشجوه في هذه الصورة ألم الوفاء ، فقد أخلص لهم المودة . وصدقهم المحبة ،
ولم يحفظوا له شيئاً من ذلك ، لأنها صداقة كان مبعثها المنفعة . إن أعطوا
رضوا . وإن لم يعطوا انصرفوا :

أقلب طرفي لا أرى غيرَ صاحبٍ
يميلُ مع النعماء حيثُ ... تميلُ
وصرنا نرى أنَّ المتشاركَ مُحسنٍ
وأن صديقاً لا يضُرُّ .. وصول
أكلُ خليلٍ هكذا غير .. منصفٍ
وكل زمانٍ بالكرام .. بخيل
فيا حسرتي من لي بخليٍّ .. موافقٍ
أقول بشجوى مرةً .. ، .. ويقول (٢)

لقد اجتاحت الأحزان قلب أبي فراس : فغدا وكأنه في حرب معها ،
فجراحه تنزف . ويزيدها نكوءاً تلك المראה ، وذلك الشعور بالهزيمة ،
ويراوده التمرد والثورة ، ولكن ماحيلته والقيود والجدران تقف دون غايته ،
إنها تردّه إلى رشده ، ولكنه يعجز عن كبت هذا التأثير المتمرد بين جوانحه .
فيبوح باعتراقاته وينوح كالثكالي :

(١) المصدر السابق : ١٣٢ ، ١٤٣ .

(٢) المصدر نفسه : ١٣٥ ، ١٤٤ .

مصائبى جليلٌ ، والعزاءُ جميلٌ وظنّنى أن الله سوف يُدبِّل
جراح تحامها الأُساءة .. مخافةً وسُقمان : يادٍ منهما ، ودخيل
وأسر أقاسيه ، وليلٌ نجومةً أرى : كل شئٍ غيرهنَّ .. يزول
تطول بى الساعاتُ ، وهى قصيرة وفى كل دهر لا يسرك طول (١)

إن الأبيات تفيض بالآلام ، وتشى بعمق المعاناة ، فيبدو لنا الشاعر شديد
الصدق ، عميق العاطفة ، ولكن إذا فتشنا عن الجانب الفنى ، عن الصورة ،
عن الخيال ، وجدناه باهتاً ، لأن الصدق الواقعى لم يولد الصدق الفنى ، لأن
الشاعر سرعان ما قذف بالتجربة لينفس عن كبده المقروحة ، « حيث لم
يتوفر له الحدس المثقف الذى يمد أبعاده ويفجر أعماقه ، ويوغل به فى ظلمة
النفس لتلمس الحقائق القصية » .

وما أشبه الليلة بالبارحة ، ما أشبه ليل أبى فراس بليل امرئ القيس ،
فكلاهما طال ، وكلاهما يود لو يخرج من ظلام ليله ، وظلام نفسه الذى
ينوء بحمله ، ولا يكاد يقوى على المسيرة فيه ، وتلمس حقائقه الشاردة ،
وتغلب فيه صفة الفارس على صفة الشاعر فتحدث فى نفسه ردة العظمة والشمم
ردة الفارس إذا آدته الأغلال ، وأثقلته القيود ، فلا يجد إلا الفلسفة طريقاً ،
ولا يجد لموقفه تعليلاً إلا معاندة الأقدار ، ومحاربة الزمن :

ولكن إذا حُمَّ القضاء على .. أمرىء

فليس له برُّ يقيه ، ولا .. بحر (١)

٢- أسير أمبواز :

إنه الأمير عبد القادر الجزائرى ، الذى تصدى للغزو الفرنسى لوطنه
عام ١٨٣٠ م ، وخاض معه معارك ضارية طيلة ستة عشر عاماً ، كان فيها
مثالاً للبطولة ، وتمودجاً للتضحية .

وعندما يعرض الباحث لقصة الأمير الجزائري من الأسر والسجن في قصر (أمبواز) بفرنسا . تتبادر إلى ذهنه قصة أسر الأمير الحمداني ، فثمة وجه شبه كبير بين موقف البطلين . ومن ثم لا بد لنا من وقفة معهم لعل فيها ما هو أجدى على الدراسة من جانب السرد والتحليل .

فكلاهما فارس عرف ميادين القتال . وخاض المعامع . واكتسب التجارب . وقد فاض شعرهما . كما عبرت وقائعهما عن هذه الصفات . حيث افتخر كلاهما بشجاعته وبلائه في موطن الإقدام . وبساحته وصفحه في موطن الصفح ، قال أبو فراس :

وإني لنزّالٌ بكلِّ مخوفةٍ كثيرٌ إلى نزالها النظر الشؤر
وإني لنجارٍ لكل كتيبةٍ معودةٍ ألاّ يُخلَّ بها النُصر
فاصدى إلى أن ترتوى البيض والقنا وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر
وقال عبد القادر :

ولما بدّا قِرنى ، بيمناه حربة
وكفّى بها نارٌ ، بها الكبش قد شوى
فأيقن أنّى قابضُ الروح ، فانكفا
يُولى ، فوافاه حسامى ، مُدْ هوى
شدتْ عليه ، شدّة هاشمية
وقد ورّدوا ورّد المنايا على الغوى (١)

وكلاهما كان بإمكانه أن يفر عندما تشتد عليه وطأة القتال ، ، ويرى أنه لا حيلة أمامه غير الفرار ، حتى لا يقع في الأسر ، ولكنهما كانا يؤثران الموت على النجاة ، والثبات على الفرار . إنها الرجولة في أجلى مظاهرها ، عظمة في الأعمال ، وبطولة في الحروب ، قال الأمير الحمداني :

(١) الديوان : ٥٨ .

وقال أصيحابي : الفرار أو الردى
فقلت : هما أمران ، أحلاهما مرّ
ولكنني أمضى إلى ما لا .. يعيبنني
وحسبك من أمرين ، خيرهما الأسر

وقال في موطن آخر :

ولما لم أجذّ إلا فراراً أشدّ من المنية أو حماما
حمدتُ على ورود الموت نفسي وقلت لعصبي موتوا كراماً
وعدت بصارم ، ويدٍ وقلب حماني ، أن ألام ، وأن أضاما
ولم أبذل لخوفهم .. مجنّاً ولم ألبس حذار الموت لاما
وقال الأمير الجزائري :

ويوم قضى تحقّ جوادٌ برمية
وبى أحدثوا ، لولا أولو البأس والقوى
وأسيافنا ، قد جرّدت من جفونها
ورّدت إليها ، بعد وردٍ ، وقد روى (١)

ثانياً : في أثناء أسر أبي فراس أكبر الروم بطولته وأنزلوه في قصر
يقوم عليه الخدم ، كما تركوا له ثيابه وسلاحه ، ولكن هذه الحفاوة لم
تستمل قلب أبي فراس ، فكثيراً ما سخر منهم ، وندد بما نالوه على يديه
من هزائم :

يمنون أن خلّوا ثيابي .. وإنّما
على ثياب من دماهم .. حمر

وقائم سيف فيهم اندق نصله
وأعقاب رمحي فيهم حطم الصدر (١)

وكذلك الحال في أسر عبد القادر . فقد أكرم الفرنسيون بطولته ،
وأنزلوه في قصر أمبواز . ووضعوا الخدم تحت تصرفه . وتركوا ثيابه
وسلحه . ولكن يبدو أن هذه الحفاوة قد استألت قلب الأمير فهادتهم ،
وبر بكلمة الشرف التي كان قد أعطاها لهم .. ، في المعاهدة المبرمة بينه
وبينهم .

ثالثاً : كانت في أبي فراس أنفة وعزة ، فهو لا يرضى لنفسه أو لقومه
أو لمجتمعهم الإهانة أو الانتقاص ، فقد أراد الدمستق أن يسخر منه يوماً ، وأن
يزري به ، فقال له : « إنما أتم معشر العرب كتاب لا تعرفون الحرب » .
فلم يقبل منه أبو فراس هذه الإهانة ، ورد عليه لقوره : « نحن نطو أرضك
منذ ستين سنة ، فهل كنا نطوها بالأقلام أم بالسيوف ؟ ثم أنشد :

أَتَزْعُمُ يَا ضَخَمَ اللَّغَاوِيدِ أَنَّنَا
وَنَحْنُ أَسْوَدَ الْحَرْبِ لَا نَعْرِفُ الْحَرْبَا
فَوَيْلَكَ مَنْ لِلْحَرْبِ ، إِنْ لَمْ نَكُنْ لَهَا
وَمَنْ ذَا الَّذِي يَمْسُ وَيَضْحَى لَهَا تَرْبَا

إلى أن يقول :

بِأَقْلَامِنَا أُخْرِجَتْ أَمَّ بِسِوْفِنَا
وَأَسَدُ الشَّرَى قُدْنَا إِلَيْكَ أَمَّ الْكُتْبَا (٢)

ونجد مثل هذه الأنفاسة عند الأمير عبد القادر ، فهو لا يستكين لذل :

(١) الديوان : ١٤٣ .

(٢) الديوان : ١٤١ .

ولا يرضى على الهوان ، بل يثور لكرامته حيناً لمزوه بانحطاط مجتمعه ،
وتأخر قومه ، وأيهما يفضل : حياة البدو ، أم حياة الحضر ؟ فرد عليهم
بقصيدة طويلة قال فيها :

يا عاذراً لأمري ، قد هام في الحضر
وعاذلاً لمحِب البدو والقفسر
لا تذبذب بيوتاً ، .. خفَّ محلها
وتدحن بيوت الطين والحجر
لو كنت تعلم ما في البدو ، تعذرني
لكن ، جهلت ، وكم في الجهل من ضرر (١)

ومن بعد ذلك نلمس ثمة فروقاً بين الشاعرين ، فرحلة الأسر بالنسبة
للأمير الحمداني تُولف أخصب مرحلة في حياته الشعرية ، بحيث يعدها كثير
من الدارسين المقياس لشاعرية الشاعر ، ففي خلالها عرفت الأحزان ساحته ،
فعلا بكأوه ، وعرف الحنين والشوق فكثُر شجوه ، وعرف المرارة والشكوى
فكثُر أئينه ، حتى قيل : « لولا أسر أبي فراس لما كانت الروميات » .

فهى بحق المعيار الذى نستطيع من خلاله أن نقوم : فكر وعاطفة وأسلوب
أبي فراس ، فلقد كان الشاعر يدور حول فكرة واحدة ، فإذا دخل في
معاناة التجربة ، خرجت الفكرة وهى مكسوة بالوحدة الشعرية ، وحدة
الجو والموضوع ، وفي ذلك يقول الدكتور أحمد بدوى : « إن أبا فراس
غالباً ما يتحدث عن تجربة شعرية واحدة ، لا اضطراب فيها ولا تشويش ،
وتتوالى الأبيات ، وهى تنسج وحدة متضافرة تلوب حول هذه التجربة ،
ونقلها إلى القارئ مرتبطة مرتبة ، كما أحس بها منشئها ، فقصائده ذات
وحدة لا يستطرد فيها ، ولا يولد معنى من آخر ، ويطيل إذا كانت التجربة

لديه منشعبة النواحي كثيرة الأجزاء ، ويقتصر على يتيّن أحياناً : أو على عدد قليل من الأبيات لنقل ما أحس به «(١) .

وكانت تسيطر على الشاعر عاطفة واحدة تنبع من أعماق وجدانه ، فترى شعر الحس الصادق ، والتصوير النفسى الذى يعكس خلجات الفؤاد بتنوع تأثيراته الدفينة ، وآلامه المكبوتة ، حتى إنها لتنوء بها الكلمات والقوافى .

وكان شعره شعر السجية والانطلاق ، فهو ينساب غزارة . ويتدفق عفو الطبع والحاطر ، فلم يقف ليعاود تنخله أو تنقيحه ، وإنما يرسله إرسالا يعلو جرسه فى مواطن الشدة ، وترق موسيقاه فى مواطن الحزن والمناجاة ، وليس مصدر هذه الموسيقى الوزن أو القافية فحسب ، ولكنها تنبع فوق ذلك من اختيار ألفاظ خاصة بشكل إيحائى ، والتأليف بينها فى نسق صوتى معين ، يكسبها إيقاعاً موسيقياً يلائم العاطفة التى يعبر عنها الشاعر ، ويقيها حية مؤثرة ، نحس آثارها فيما تشيعه فى النص من جو خاص ، يناسب الشجو النفسى الذى يجيش به وجدان الشاعر .

وتشيع فى أسلوب أبى فراس الأساليب التقريرية ، لتثبيت الحقائق التى ملأت شعوره ، هذه التقريرية كانت هدف الشاعر ، لأنه كان يسرف فى التقيد بجوهر ما يعاينه ، بل كان يحرص على تأكيده بكثير من المؤكدات ، فتجىء صوره وقد كادت تخلو من التشبيهات والاستعارات .

* * *

وإذا رجعنا للأمير عبد القادر كى تبين صدق التجربة الشعرية لديه سنجد أنه يختلف عن الأمير الحمدانى فى أنه لا يقر بهزيمته وشقوته وأنه ، يبالغ فى التكرار لواقعه ، ويكسوه لباس الجبروت والسيادة ، ولذلك كان يعجزه التعبير الذى ينسجم مع انفعاله ، ويعبر تعبيراً صادقاً عن واقع حاله ،

مما انتهى به إلى تلك النغمة الخطائية المعككة ، والأفكار السطحية المألوفة ،
فلا تجديد ، ولا ابتكار ، فهو يقول مثلاً :

مامنهم ، إلا شجاع قـارِع
أو بارِع ، في كل فعل مجمل
كم نافسوا ، كم سارعوا ، كم سابقوا
من سابق ، لفضائل ، وتفضل
كم حاربوا ، كم ضاربوا ، كم غالبوا
أقوى العداة ، بكثرة وتمول (١)

وتزداد وطأة (كم) هذه في قصيدته تلك ، حتى أنها لا تبعد كثيراً عما
يتناوله العامة في أحاديثهم ، هذا فضلاً عن التكرار في غير جديد ، وهو
نتيجة لضحالة أفكاره ، ومن ثم لم يكن أمامه مفر من التكرار ، ومن الميل
الواضح إلى المبالغة والتهويل ، كقوله :

فلو حملتُ رضوى ، من الشوق ، بعض ما
حملتُ ، لذاب الصخر ، من شدة .. الوجد
ألا هل لهذا البين من آخر ؟ .. فقد
تطاول ، حتى خلت هذا ، .. إلى اللحد (٢)

ولعل للشاعر بعض العذر ، لأن المبالغة كانت سمة من سمات الأدب
في عصره .

وإذا أعدنا النظر لتتعرف جانب العاطفة في حنين عبد القادر ، فالذى
نعرفه أن الحنين والشوق ، ولواعج الغربة تعتبر من أهم الألوان التي يبرز

(١) الديوان : ٩٥ .

(٢) الديوان : ٤٦ .

فيها احساس الأديب بما يصفه ، وتوضح فيها قدرته على نقل هذا الإحساس والانفعال إلى القارئ أو السامع واشتراكه معه في تجربته النفسية ، ونحن لا نحس في حنين عبد القادر انفعاله ، وحرقة جواه بذلك الحب الذي يصوره وإذا كان ثمة شيء من ذلك ، فهو تصوير ظاهري لم ينزل به إلى طوايا نفسه ، لنقف على أثره ، قال يتشوق إلى زوجته :

وقد هالني ، بل قد أفاض مدامعي
وأضنى فؤادي ، بل تعدى عن الحد
فراق الذي أهواه ، كهلاً ويافعاً
وقلبي ، خلي من سعاد : ومن هند
فحلت محلاً ، لم يكن حلّ قبلها
وهيهات أن يحلّ به الغير ، أو يجدى
وقد عرفتني الشوق من قبل ، والهو
كذا والبكاء - يا صاح - بالقصر والمد (١)

ولو سرنا مع الشاعر نستقرئ أساليبه سوف نرى أنه يميل في أكثرها إلى الأسلوب الإنشائي ، وهذا الأسلوب أليق بمواقفه ، لأنه كان في موقف الثورة والرفض ، وهذا الموقف يتطلب الأسلوب الإنشائي لأنه أدخل في التعبير عن الانفعال الغاضب ، والعاطفة الواهية من الأسلوب الخبري ، وأشد تأثير .

ولقد ذهب ممدوح حتى في تقديمه لديوان الأمير عبد القادر مذهباً آخر في تقييم أسلوب شعر الأمير الجزائري من حيث القوة والضعف ، ومن حيث الخضوع لسيطرة الألفاظ ، والشغف بالزينة اللفظية ، والإسراف في التصنع وفي ذلك يقول : « إن ثمة فرقاً كبيراً بين عبد القادر وبين شعرائنا المتقدمين

(١) الديوان : ٧٨ . (ط الثانية) و (: ٤٥ ط - الأول) .

كالمتنبى والبحترى وأبى فراس .. وغيرهم ، ثم يزيد تأكيداً ، فيقول : بل إنه لا يرقى إلى شعراء الطبقة الثالثة كصنى الدين الحلى ، وابن نباتة والطغراني ، ولكنه يمثل شعراء عصر الانحطاط فى آخره تمثيلاً حسناً» (١) .

حقيقة ، لا يرقى شعر الأمير عبد القادر إلى مرتبة شعراء الفحول كالمتنبى وأبى فراس والبحترى .. لأن هؤلاء الشعراء قد منحوا شعرهم جمال الصورة ودقة الأداء ، ومنحوا المشاهد منطلقات لخلجات وجدانهم ، فرأينا الخيال والتشخيص والحركة ، وتلك أهم مقومات التبريز .

وإذا كان شاعر كأبى فراس قد جاشت نفسه بعاطفة الحنين إلى ربوع منبج ، حيث مسقط رأسه ، وملاعب طفولته ، فأتحفنا بهذا الإبداع حينما حيل بينه وبين وطنه ، فى أثناء أسره ببلاد الروم ، كما فى قوله :

قف فى رسوم المستجبا ب ، وحى أكناف المصلى
فالجوسق الميمون ، فالسقى بها ، فالنهر .. أعلى
تلك .. المذازل .. والملا عب ، لا أراها الله ، مَحَلّا
أوطنتها زمن الصبى وجعلت منبج لى مَحَلّا
حيث التفت رأيت ما باردًا ، وسكنت ظلاً (٢)

فإننا لم نقع فى ديوان الأمير عبد القادر على بيت واحد يشير إلى حنينه إلى الجزائر بصفة عامة ، وإلى مسقط رأسه بصفة خاصة ، وإخال فترة الأسر — مع أنها طالت قرابة خمس سنوات — كانت أفقر فترة فى حياته الشعرية ، وكنا نتوقع أن نجد نتاجاً مليئاً بالتجربة والخبرة والشعور فى فترة الأسر ، ولكن شيئاً من ذلك لم يقع .

أجل ثمة حنين إلى الزوجة ، ونشير هنا إلى أن الزوجة لديه تحمل محل الأم

(١) انظر : مقدمة الديوان .

(٢) الديوان :

عند أبي فراس ، لأن الأمير عبد القادر صحب أسرته معه إلى المنفى من :
الزوجة والأولاد ، والأم . وهذا التشوق والحزن الذى يصادفنا فى ديوانه
للزوجة لم يكن فى أثناء أسره ، ولكن ذلك وقع وهو طليق . حينما ذهب إلى
استنبول يرجو الخليفة أن يأذن له فى الإقامة بدمشق ، فقال :

وإني - وحقَّ الله - دائمٌ لوعسة ونار الجوى . بين الجوانح وفى وقد
غريقٌ ، أسير السَّقم ، مكلِّوم الحشا حريقٌ بنار الحجر ، والوجد والصدِّ
غريقٌ حريقٌ ، هل سمعتم بمثل ذا ؟ فى القلب نار . والمياه على الخد
حنينى ، أنينى ، زفرنى - ومضرتى
دموعى خضوعى قد أبان الذى عندى (١)

وثمة حنين للأولاد ، ولكنه لم يقع فى الأسر . ولكنه وقع بعد الأسر .
وكان الشاعر قد سافر فى رحلة إلى فرنسا بعد فكك أسره عام ١٢٧١ هـ :
وترك أسرته فى (بروسه) بتركيا ، فبعث إليهم على جناح الخيال بإحدى
مقطوعاته :

أجباب قلبي ! ! كم بينى وبينكمُ
من أبحر ، وصفها ، قد دقَّ عن حدِّ
تحرار فيها القطا ، والعى يدركها
حتى الجهات بها ، تخفى عن القصد
ما كنت أدري بأن الدهر يُبعدكم
عنى ، ويتركنى من بعدكم وحدى

قد خانني الصبر ، ما أجدي بمنفعةٍ

سبل المدامع ، قد سالت على خدي (١)

وثمة حين للأهل والأصدقاء ، ولعله هو اليتيم الوحيدة التي قالها وهو في الأسر ، ولذلك انثال فيها أنين الشاعر ، واضطرم وجدانه بصدق ، لأنه كان ينفس فيها عن كبد حري ، وبدا وكأنه في عتاب مع نفسه ، ومع أصدقائه ، ومع الأقدار التي حالت بينه وبينهم ، ولقد وضحت في تلك اليتيمة أبعادلم نلمسها كثيراً في غيرها من مقطوعاته ، فثمة شعور بالقسر والقهر ، وثمة مرارة وآلام ، وثمة توغل في مأساة البشر ، ولجؤته إلى عفو السماء ، وثمة ألعيب استعمارية تغريه بالانزلاق ، وتحجب إليه بيع الأهل والأوطان ، وثمة لمسات من خيال فيها جدة ، وإن كانت لم تنحصر تماماً من وطأة القديم ، حتى إنه ليخيل إلينا أن عبد القادر أصبح قادراً على اكتشاف أسرار نفسه عندما انطلق من ربة التقليد ، والراث القديم ، والزخارف التي قصر همه عليها ، محاولاً أن يستفيد مما قاله السابقون بأسلوب آخر .

فكلما توافرت له دواعي العطاء ، وغلبته الأشواق هاجت عواطفه ، فانطلقت ألحانه تهادي ، تحمل مرارة النوى ، وزفرات النفس الحبيسة :

ماذا على ساداتنا ، أهل .. الوفا
لو أرسلوا طيف الزيارة ، .. في خفا
يترصد الرقباء ، .. حتى يغفلوا
ويكون مانع وصلنا ليلاً ، غفلاً
فإذا تمكنت الزيارة خفيةً
يأتى مواعد وصلنا ، .. متلطفاً
ويكون قبل حلوله ، .. أفرشته

خدى وطاءً للنعال : وللخفا
ويكون بيت نزولهم قلبي الذى
- وحياتهم - من حبّ غيرهم ، عفا
ضيف ، له نُزُلٌ لَدَيَّ . كرامة
كبدٌ ، شواها البعد . فى جمر الجفا (١)

وها هو ذا يصف آلامه ، ويتحدث عن الحسرة والكابوس الذى ينوء
به جسمه ، وهذه الحسرة شعور طيعى عند فارس ألف القيادة والزعامة .
ثم يحس بأن حبل المجاهدين أخذ يتصرم من حوله . ويولون الأدبار : حتى
أشقاؤه : سعيد ومصطفى وحسين فقد خذلوه فى ساعة الشدة ، وتلفت من
حوله ، وقد سيطرت عليه الوحدة والإحساس بالغربة . فلا يجد من يخفف
وجيب نفسه ، فيلهج بقوله :

ورى الدهر بعينى أسهما
مذنايتم ، لا أرى فيها أحد
مذ ترحلتم ، أذبتم .. مهجى
ودموعى ، فائضات ، من كمد
فنى الصبر ، ولم يفن الجوى
ما أراه فانيا ، حتى الأبد (٢)

ثم يسرع إلى دار الخلافة بعد إطلاق سراحه ، ويرى فيها كعبة قلبه
الحنافى ، فهو يعبر عن شعوره بالتححرر والخلاص من الأسر ، وتلك كل
أمانيه ، وأنه قد غدا بمأمن من كل مكروه ، لأنه حل فى حمى الخلافة ، وهو

(١) الديوان : ٩٩ .

(٢) الديوان : ٨٩ .

أمنع من حمى مكة ، وأنه سوف ييبح بدخائل نفسه لا يخشى في الحق
لومة لأئم :

قد طال ماطمحت نفسي ، وما ظفرت
لكنّ للوصل ، أوقاناً وآجالاً
اسكنْ فؤادي ، وقسّر الآن في جسدي
فقد وصلّت ، بحزب الله أجيالا
هذا المرام الذي ، قد كنت ، تأمله
فطبّ مآلاً بليياه ، وطبّ حسالا
وعش هنيئاً فأنّت - اليوم - آمن من
حمام مكة ، إحراما واحلالا
أمنت من كل مكروه ، ومظلمة
فبُح بماشت : تفصيلاً واجمالا
هذا مقام التهاني ، قد حلت به
فارتع ، ولاتخش بعد اليوم إنكالا(١)

ومن الغريب أن عبد القادر الذي عرفناه بطلا مؤمناً بوطنه في أحلك
المواقف ، وثورياً صامداً في وجه جحافل الغزو الفرنسي ، قد هدأت ثورته
بعد افتكاك أسره ، وكأنه كان يتعجل الانطلاق والحرية لا لوطنه ، بل
يتعجلها لنفسه ، وهو لا يؤوب إلى الجزائر ، وإنما يطير إلى دار الخلافة ،
وكنا ننتظر منه أن يسرى عن كبده المقروحة كما قال : « جملة وتفصيلا »
فيفضح مساوىء الاستعمار ، أو يرفع سلاح الكلمة بعد أن وضع سلاح
الرصاص والمدفع ، ولكن أول ما فكر فيه وشغل باله هو : تمجيد السلطان
عبد الحميد ، والدعاء له .

ولعله من الفئة التي كانت تنظر للدولة العثمانية نظرة التقديس والولاء ، لأنها بحسب ظنه العقل والسياس الذي يحفظ وحدة المسلمين ، ولا يرى بين الأقطار الإسلامية من يستطيع أن ينهض بعبء المذود عن الإسلام والمسلمين غير تركيا ، لأنها أقواها . وأقدرها على مواجهة مطامع الدول الاستعمارية ، ولذلك فهو يعلق آمالا كباراً عليها : لعلها أن تعمل على تخليص التراب الجزائري من براثن فرنسا . وفيما أعلم فتلك هي الكلمة الوحيدة التي فاه بها مغلفة في هذه السبيل :

عبدُ المجيد، حوى مجداً، وعزَّ علماً وجلَّ قدراً، كما قد عمَّ أنوالاً
كهف الخلافة، كافيهما، وكافلها وما عهدنا له في القرْن : أمثالا
ياربِّ ، فاشدد على الأعداد وطاقته واحم حماه ، وزده منك إجلالا
وابسط يديه ، على الغبراء قاطبةً وذللن . كل من في الأرض إذلالا
فالمسلمون بأرض الغرب شاخصة أبصارهم ، نحوه يرجون إقبالا (١)

لا شك أن الأمير عبد القادر رمز حي من رموز النضال الجزائري على طول التاريخ وأجدر به أن يظل حياً في نفوسنا !! ولكن سبقى بعض علامات الاستفهام التي يدور من حولها الدارسون ، والتي تخول لهم أن يقولوا لماذا لم يعاتب الأمير الأتراك على إهمالهم أمر الجزائر ، وتركها لقمة سائغة في يد فرنسا ؟ ولماذا لم تقف إلى جانبه في نضاله ، وتشد أزره ؟

ولماذا لم يول وجهه شطر بلاده ، ولماذا لم يذكر آلام اغترابه وابتعاده عنها ، ولماذا لم نر أشواقه - ولو مغلفة - كهذه المناجاة اليتيمة التي قالها في أسره :

١ أهل طيبة ، مالكم لم ترحموا صبأ ، غدا لنوالكم : متكففاً

لاتجمعوا بين الصدود، وبُعدكم حسبي الصدود ، عقوبة ، فلقد كفى
لم أدر شيئاً ، قبل معرفة الهوى حبي لكم ما كان قط - تكلفاً (١)
ما بالهم يا صاح ، .. لم يتذكروا صَباً كَثِيباً ، في المحبة مدتفا
ما قيل : ذاك أسيرنا وقتيلنا بين العوادي ، والأعدى ، مثقفا
قلبي الأسير لديكم ، والجسم في أسر العداة ، معذباً ومكتففا
حاشاكم - لجميل ظني .. فيكم - أن تُشمتوا في العدو المرجفا
ولظالما لام العزول بحبكم وأطال عتبي ، ناصحاً ، ومعنففا
ويود لو أني سلوت هواكم فيكون لي خلا ، وفيا ، منصففا (١)

أهو عدم ظهور العاطفة الوطنية ، وأن مدلول الوطن والوطنية لم يتضحاً
في الأذهان وقتئذٍ بمدلولهما الحديث ، أم أن الشعور بالرابطة الإسلامية كان
قوياً غالباً بحيث تبدو كل دار من دور الإسلام وكأنها وطن للمسلم ؟

أم هي كلمة الشرف التي أعطاهها الأمير لفرنسا ، وغدت لديه بمثابة
العقيدة ينبغي ألا يتلمها ؟ أم هي كثرة ما عانى من خذلان الناصر والمعين ،
وتفاعس ملوك المسلمين عن معونته وتأييده ، وكيد جيرانه له ، مما جعل
عزيمته تفتر ؟

ولكن كل ذلك لا يمنع من عاطفة الحنين نحو بلاده ، بل لعله يزيدها
توهجاً واشتعالاً ، هكذا يحدثنا التاريخ الأدبي عن البارودي وشوقي في مصر
حينما افتك إيسارهما ، فعادا إلى وطنهما ، وهتفا من أعماقهما بنشيد العودة
فقال الأول :

أبابل رؤيا العين ، أم هذه مصر فإني أرى فيها عيوناً هي السحر (٣)

(١) انظر في هذا البيت إلى بيت كثير عزة الذي يقول فيه : (لم أدر قبل عزة ما البكا).

(٢) الديوان : ١٠١ .

(٣) الديوان : ١٤٤/٢ (ط - دار المعارف ١٩٧١) .

وقال الثاني :

ويا وطني لقيتك بعد يأس كأي قد لقيت بك الشباب (١)
وعن رفيق المهدي في ليبيا . حتى إنه ليغمض الطرف عن كل ماعناه
من عسف ، لأن أمله الذي كان يصبو إليه . هو العودة لوطنه :

رجع المطوح من بعاده عاد الغريب إلى بلاده
الحب يفعم .. روحه والشوق يلهب في فؤاده (٢)

وما لنا نذهب بعيداً ، وبين يدينا أديب وشاعر جزائري آخر هو البشير
الإبراهيمي ، يسجل أحاسيسه . وشعوره بفرحة العودة ، واللقاء ، بل كان
فناناً وفيلسوفاً في كلمته : كان فناناً حيناً أحس بأن الحرية لا تخضع لغير
سلطان الحق ، وأن الفن لا يخضع لغير سلطان الجمال ، وأن الحق والجمال :
هما رسالة الفنان ، وهما رسل الحضارة ، ودعامتا الإنسانية ، ولذلك يأتي
إلا أن يسجل أهازيج نفسه حرة طليقة . ولو كانت سهماً مصوباً إلى قلب
الاستعمار ، ونشيداً ستظل تردده الأجيال ، هذا هو المسافر . وهذا هو
الشريد يوم عاد إلى وطنه .

وكان فيلسوفاً ومفكراً ، حيناً تجاوز الواقع . فالحب ليس مجرد حنين ،
وليس مجرد شوق ، ولكنه بناء ، وتطوير يحقق العدالة الاجتماعية ، ورمز
لقيمة ، وما أكثر القيم والمثل .

٣- أسير أغنيات :

هو المعتمد بن عباد الذي ساس أمر إشبيلية في عهد ملوك الطوائف ،
وقد ورث الملك عن آبائه بني العباد الذين كانوا يمثلون النزعة الأرستقراطية

(١) الشوقيات : ٥٠/١ .

(٢) الديوان ٢٧/١ (تحقيق محمد الصادق عفيفي) ط - مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٥٩

بربوع الأندلس ، وكانت الأيام تحيء له مصائب جسام ، بدأت بخصومته مع ألفونس السادس ملك الفرنجة الذى كان يعد العدة للتخلص من ملوك الطوائف ، ولما شعر المعتمد بالخطر ، استنجد بيوسف بن تاشفين أمير المرابطين ، فلبى ندائه ، وعبر إلى الأندلس ، ورد عنها خطر الفرنجة بمعاونة ابن عباد فى معركة حاسمة عرفت باسم (معركة الزلاقة) ، ثم قفل راجعاً إلى مراكش (١) .

ولكن ألفونس ما لبث أن جمع شمل جيوشه ، وعاد يهاجم المسلمين ، فلجأ ابن عباد ثانية إلى طلب المعونة من ابن تاشفين ، فلبى الدعوة ، وعبر ثانية إلى الأندلس ، ولكن لا ليقا تل الفرنجة ، بل ليخضع الأندلس لسلطانه ، ويستأثر بها لنفسه ، وقد ساعده على ذلك تفرق كلمة ملوكها ، وكثرة خيانتها فراح يحتل المدن تباعاً ، وبخاصة بعد أن أفناه فقهاؤه بغزوها ، ولم يكن لابن عباد أو غيره من ملوك الطوائف حيلة فى ذلك ، لأن الوضع الاجتماعى كان مفككاً ، ولأن التاريخ كان يعمل بمعزل عنهم (٢) .

وهكذا انهار عرش المعتمد ، لا لأنه كان ضعيفاً عاجزاً ، أو سادراً غارقاً فى اللهو إلى أذنيه ، ولا لأن المرابطين خانوا العهد والوعود ، وخدعوا المعتمد وغيره من أمراء الأندلس ، كلا ، وإنما لأن كل شيء كان يؤذن بانقضاء هذا العرش ، لأن النظام السياسى الذى كان يسود فى عصر ملوك الطوائف أصبح عاجزاً عن الثبات والبقاء .

فجر الرحيل :

اقتيد الملك المخلوع أسيراً إلى طنجة ، ثم إلى أنعمات ، حيث قضى بقية حياته رهين السجن إلى أن فارق دنياه ، ونقع على أبيات لابن اللبانة يصور فيها أول مشهد من مشاهد هذا الملك الأسير ، وهو مشهد الرحيل ، فيصوره لنا وهو يجتاز باب الغربه والتشريد بعدما خبت الآمال ، وتحطم الحجد الباذخ ، كما يعكس الحالة النفسية التى غشيت الشعب الأشيبلى

(١) انظر : عيون البصائر (المودة) .

(٢) انظر : المعتمد بن عباد لصلاح خالص : ١٧٨ .

من قلق واضطراب ونحيب : وهو يشيع رمز سيادته وسلطانه إلى نهايته
المحتومة ، بقلوب جريحة . وعيون دامعة . وصراخ ملاً أجواز الفضاء :

حان الوداع فضجّت كل صارخة
وصارخ ، من مفداة . ومن فاد
سارت سفائنهم ، والنوح بصحبها
كأنها إبل يحلو بها ... الحادى
كم سال فى الماء من دمع ، وكم حملت
تلك القطائع من قطعات أكباد(١)

ولترك ابن اللبانة ، ونخلو إلى ابن عباد . وإلى أشعاره التى قالها فى أنعمات
لنقف على بعض مظاهر الأسى والحنين : وفواجع الاغتراب والقهر ،
فترى أنها أشعار تنسم بالمرارة والألم المبرح ، وتكشف لنا النقاب عن شعر
إنسانى خالده ، يمثل النفس الكبيرة التى كانت تنوء تحت ذل الإساءة ،
وشراسة القيد :

قيدى أما تعلمنى .. مسلما
أبيت أن تشفق أو ترحما
دمى شراب لك ، واللحم قد
أكلته ، لا تهشم الأعظما(٢)

وإذا كنا قد قررنا : أن فترة السجن بالنسبة لأبى فراس الحمدانى قد
أرقدته بالجديد ، وأخصبت شاعريته ومواهبه ، فإن هذا القول ينطبق على
المعتمد إلى أبعد آفاقه ، فقد ألهمته هذه المحنة أجود نتاجه الأدبى ، ومنحت
هذا النتاج قيمة عظمى من حيث المستوى الجمالى والعاطفى ، ومن حيث

(١) الشعر الأندلسى لجارسيا غومس : ١٠٩ ، وقلاند العتيان : ٢٥ .

(٢) ديوان المعتمد :

المستوى الإنساني ، لا نجدها في شعره السابق على المنفى ، وفي ذلك تقول هيلدا شعبان : « أما الشعر الذي شهر المعتمد ، ورفع منزلته الأدبية ، بل وضعه في مصاف الشعراء المجيدين ، فهو ذلك الذي نظمه بعد محنته ، وأثناء أسره في أنعمات أربع سنين ، فقد كانت آلامه ، وما لاقاه في السجن من ذل الأسر ، وضيق العيش ، باعثاً على استنهاض ملكة الشعر فيه . ومنبعاً من منابع شعره ، يجد فيه المعاني الغزيرة ، وتتدفق منه عاطفته فتسيل شعراً وجدانياً مؤثراً ينفث فيه المعتمد بعض بؤسه وآلامه ، ويجد في قوله عزاء وتسلية عن أحزانه » (١) ، فالدهر الخئون قد قسى عليه بضرباته ، وأصابه في السويداء من فؤاده ، وعرى نفسه ، وأزاح عنها رداء الملك ، والجاه العريض ، فبدت لنا على طبيعتها ، حتى إنه ليستذكر صولة المقادير ، وسخرية الدهر :

فُتِّحَ الدهر ، فماذا صنعا
كلما أعطى نفيساً نزعا
قد هوى ظلما بمن عاداته
أن ينادى كل من يهوى (لعا) (٢)

وهو يصور بقلب مفطور انتكاس حاله من السؤدد إلى الحضيض ، ومن السيادة إلى الذل ، ومن الغنى إلى الفقر ، ومن السرور والبشر إلى العيوس ، وما إلى ذلك من متناقضات الحياة التي رى بها :

وأنا اليوم رهن أسر وفقر
مستباح الحمى ، مهيفض الجناح
لا أجيب الصريخ إن حضر النّا
س ، ولا المعتفين يوم السماح

(١) المعتمد بن عباد ، الملك الشاعر هيلدا شعبان : ١٤٩ .

(٢) ديوان المعتمد : ١٠٨ ، والمعجب للمراكشي : ١٠٢ .

عاد بشرى الذى عهدت عبوسا

شغلتنى الأشجان عن أفراحي (١)

ولنستمع إليه وهو يصور مرارة الفقد والاعتراب . وقد شارك الطبيعة
والحمائم فى كوامن الأشجان . ولواعج الذكري ، فتشتد الوطأة على نفسه .
وبخاصة عندما ناحت القمرية على فننها فذكرته بولديه : (يزيد - والفتح) ،
فى هذه الوحدة القاسية ، حيث لا أنيس ولا سمير ، فبكى الأعزّة ، وحن
إلى الآلاف :

بكت أن رأت الفين صمهما وكر مساءً، وقد أخنى على إلفها الدهر
بكت لم تُرق دمعاً، وأسبلت عبرة يقصر عنها القطر مهمهى القطر
وناحت وباحت ، واستراحت بسرّها وما نطقت حرفاً يبوح به سرّ
فما لى ، لا أبكى ، أم القلبُ صخرة وكم صخرة فى الأرض يجرى بهانهر
بكت واحداً لم يُشجّها غيرُ فقدّه وأبكى لآلآف عديدهم.. كثر (٣)

وتتكالب عليه المصائب ، وتنطفىء أشعة الأمل فى صدره ، فيزداد وهج
نفسه إخلاصاً فى التعبير ، وتدفعاً فى الشعور ، وإصراراً على البكاء ، فيلجأ إلى
المقارنة بين ماضيه المشرق ، وحاضره المقيم ، بين حياة الحجد والعز ، وحياة
القيد والأسر ، التى تهد الكبرياء ، وتميت الكرامة ، فيسيل وجدانه أسى ،
لما يراه من تضيق ابن تاشفين عليه وإذلاله ، ولم يعامله باعتباره ملكاً ،
ولأنما نظر إليه كعبد ثافه ، عليه أن يكدح ليعيش ، ومن ثم اضطرت بناته
إلى أن يغزلن للناس طلباً للرزق ، وأن يعشن عيشة السوائم حافيات عاريات ،
لا يستر عوراتهن إلا خرق بالية ، فأين هذا من خلع الملك ، وبساط العز ،

(١) الديوان : ٩٤ .

(٢) الديوان : ٦٨ ، وقلائد القبان : ٢١ .

إن ذلك كله كان حافزاً لتشوقه للماضى السعيد ، فتفتق وجدانه الصديق عن هذه العواطف الحرى :

فيما مضى كنت بالأعياد مسروراً فجاءك العيد فى أغمات مأسورا
ترى بناتك فى الأطمار جائعة يغزلن للناس ، لا يملكن قطميرا
برزن نحوك للتسليم خاشعة أبصارهن حسيرات . مكاسيرا
يطأن فى الطين ، والأقدام حافية كأنها لم تطأ مسكاً.. ، وكافورا (١)

وتشتاق نفسه إلى الحرية ، وتحن إلى سالف العهود من الانطلاق ، إنه يغبط أسراب القطا ، وهى تترح فى سماء أغمات حرة طليقة ، وهو رهين سجنه ، مشدوداً إلى أغلاله ، فيرتفع إحساسه إلى درجة من الشفافية ، والسمو الإنسانى ، ويصفو جوهره فلا حسد ، ولا حقد ، ولكنه حنان الأبوة ، وعاطفة الخير تبكى للمعوزين ، وقد ذاق العوز ، وتألم للبائسين وقد ذاق البؤس ، وتأسى لمرارة البعد ، وقد كتبت عليه الأقدار أن يعيش طريداً بعيداً عن الأهل والأصحاب ، إنه يتكىء على الواقع الغنى ، لخلق الجو التاريخى الذى يسحق فؤاده :

بكيتُ إلى سرب القطا إذ مررتُ به سوارح ، لاسجن يعوق ، ولا كبُلُ
ولم تك - والله المعيد - حَسَادَةٌ ولكن حينئذ ، أن شكلى لها شَكُلُ
فأسرح ، لاشملى صديق ، ولا الحشا وجيع ، ولا عيناي يبكهما .. تُكَلُ
هنيئاً لها أن لم يُفَرِّق .. جمعها ولا ذاق منها البُعدُ من أهلها أهل
وإن لم تبت مثلى تطير قلوبها إذا اهتز باب السجن أو صلصل القفل
وما ذاك مما يعتربنى .. وإنما وصفت الذى فى جبلة الخلق من قبل
لنفسى إلى لُقيا الحمام تشوق سواء يحب العيش فى ساقه حجل

(١) الديوان : ١٠٠ ، وقلائد العقيان : ٢٥ ، وشذرات الذهب : ٣٨٨/٣ .

أَلَا عَصَمَ اللَّهُ الْقَطَا فِي فِرَاحِهَا فَإِنْ فِرَاحِي خَانَهَا الْمَاءُ وَالظَّلَّ (١)

والوحدة سم زعاف ، والقيود غل ثقيل على النفوس الحرة ، لقد ألح عليه الإحساس بالغربة ، وحنقته الوحدة القائلة ، وكان يزداد هذا الإلحاح ، إذا ما عاده أحد خلانه القدامى ، أو شعرائه السابقين ، وتلك أبيات من قصيدة كتبها إلى ابن حمديس الذي ظل يحفظ له الود ، وكان قد زاره في منفاه :

غَرِيبٌ بِأَرْضِ الْمَغْرِبِينَ أَسِيرُ سَيْبِكِي عَلَيْهِ مِنْبَرٌ وَسِرِيرُ (٢)
وتندبه البيض الصوارم والقنا وينهلُ دمعُ بينهنَّ غزير
سَيْبِكِيهِ فِي زَاهِيهِ وَالزَّاهِرِ الْهِنْدِيِّ (٣) وَطَلَابِهِ وَالْعَرَفِ ثُمَّ نَكِيرُ (٤)

وفي وسط هذا الظلام الدامس ، واستحكام حلقات الأسر ، وضياح مقومات العدل والإنصاف ، كانت تجول بين جنبات صدره أصوات الأمانى الحلوة ، وتراوده الأطياف الجميلة ، فينسى قيده ، ويعيش لحظات مع هذه الأحلام عليها أن تخفف ثوران نفسه ، وتنسيه جدران سجنه الكالحة :

فِيَا لَيْتَ شَعْرَى هَلْ أَبَيْتَنَّ لَيْلَةً أَمَامِي وَخَلْفِي رَوْضَةً وَغَدِيرَ
بِمَنْبَتَةِ الزَّيْتُونِ مَوْرَثَةَ الْعَلَا تَغْنِي قِيَانًا ، أَوْ تَرْنًا .. طَيُورَ
بَزَاهِرِهَا السَّامِي الذَّرَا جَادَهُ الْحَيَا تَشِيرُ الثَّرِيَا نَحُونًا .. وَنَشِيرَ
وَيَلْحَظُنَا الزَّاهِي ، وَسَعْدَ سَعُودِهِ غَيُورِينَ ، وَالصَّبَّ الْمَحَبِّ غَيُورَ

(١) ديوان المتمدن : ١٢ ، وشذرات الذهب : ٣٨٩/٣ .

(٢) المنبر : كناية عن الأدب ، والسريير : كناية عن الملك .

(٣) الزاهي والزاهر : قصران من قصور المتمدن .

(٤) ديوان المتمدن : ٩٨ ، وقلائد العقيان : ٢٤ .

تراه عسيراً أم يسيراً مناله ؟ ألا كل ما شاء الإله يسير (١)

ثم تتكاثر هذه الأحلام ، ويغيب في سويدائها ، فيطير على جناح
الخيال ، ويعالج المضامين الإنسانية ، فتنبض بالعواطف النبيلة التي جاشت
بها أوتار مشاعره ، عواطف الحب والرحمة والأخوة :

غربان أعماط لا تعد من طيبة من الليالي ، وأفنانا من الشجر
كما نعبتن لي بالقال يعجبني مخبرات به عن أطيب الخبر
أن النجوم التي غابت قد اقتربت سنا مطالعها تسرى إلى القمر
على أن صدق الرحمن ما زعمت ألا يروعن من قوسى ولا وترى
والله والله لانفرت واقعها

ولا تطيرت للغربان بالعور (٢)

ويعقب الدكتور صلاح خالص على مظاهر التجديد والتطور الذى لحق
شعر ابن عباد خلال فترة السجن ، فيقول : « كان من نتيجتها أن ظهر
المعتمد الشاعر في أروع حلله ، وأجمل نتاجه ، والتي لولاها لكان من
المحتمل ألا يدخل في عداد الشعراء ، صحيح أن المعتمد لا يزال سهل الأسلوب ،
أميل إلى السلاسة والرقّة منه إلى الرصانة والمتانة ، وأن المحسنات البديعة
والليانية لم تكن قليلة الظهور في شعره ، إلا أنها سلاسة ورقة تنسجم مع
عواطفه الرقيقة ، وتلائم مشاعره الحزينة المتدفقة ، ومحسنات لم تظمس
أفكاره .

أضف إلى هذا أن الشيء الجديد الذى ارتفع بشعره ، وأكسبه قيمة
فنية لم نكن نراها في الكثير من شعره الذى نظمه أثناء حياته في إشبيلية ،
هو الشعور الصادق ، والإخلاص في التعبير (٣) .

(١) المصدر السابق : ١٠٠ .

(٢) ديوان المعتمد : ١٠٠ .

(٣) المعتمد بن عباد : ٢١٢ .

٤ - سجن بربروس :

هو الشاعر الجزائري مفدى زكريا ، وقد سبق إلى سجن بربروس ،
ويعتبر أضخم سجن في الجزائر وأبشعها ، وكان محط نزول الأحرار ،
والثائرين من أبناء الجزائر ، وقد قذف جلادو فرنسا بالشاعر إلى إحدى
زنزاناته العفنة في خلال عام ١٩٥٥ ، فهاجت الخواطر في صدره ، وأخذ
يصور ما لقيه من ويلات ، ويردد « سيان عندي هذا السجن أو هذا القصر » ،
لا يضيرني إن بقيت أبوابه مفتوحة على مصراعها أم أحكموا رتاجها ،
ولا تؤلم نفسي هذه السياط التي تلهب جلدي ، أقطع النيران التي يكرى
بها بدني ، وانني سأظل آمينا على الأسرار ، وفياً للورق ، لا أنبت بيت
شفة ، مهما قاسيت من صنوف العذاب التي قد تحمل عقدة لسان الضعفاء :

سيان عندي ، مفتوح ومنغلق ياسجن ، بابك ، أم شُدَّتْ به الحلق
أم السياط ، بها الجَلَاد يُلهِبُنِي أم خازن الدار ، يَكُونِي فأصطَفِقُ
سرى عظيم ، فلا التعذيب يسمح لي نطقاً ، ورب ضعاف دون ذانطقوا (١)

ونرى أن التمرس بالثورة ، والإيمان بالحرية ، قد منحنا الإنسان العربي قدرة
كبيرة على النضال والثبات أمام بطش الاستعمار ، وعنف الإرهاب ، فقد
زج بالشاعر في السجن كغيره من مناضلي الجزائر ، وهو يسائل السجن :

يا سجن ، ما أنت ؟ لا أخشاك ، تعرفني
من يحذق البحر ، لا يُحْدِقُ به الغرق
إني بلوتك في ضيق ، .. وفي سعة
وذقت كأسك ، لا حقد ، ولا حنق (٢)

(١) الديوان : ٢٠ .

(٢) الديوان : ٢١ .

ونرى أن السجن لم يستطع أن يسكت صولة الكلمة الحرة ، وعذوبة
الأناشيد الثورية ، ونحس أننا مازلنا نسمع أصداء أصوات تصل إلينا من
الماضي من خلال أوتار مفدى زكريا ، هي أصوات المتنبي الغاضبة ،
وهو يقول :

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويقتل الخلق جراحها ويختصم (١)

فيقول مفدى :

أنام ملء عيوني ، غبطة ورضى
على صباحيك ، لا هم ولا قلق
طوع الكرى ، وأناشيدى تهدهدنى
وظلمة الليل ، تغرينى فأنطلق (٢)

ويبدو للشاعر أن يتجاوز الواقع « فينسب في ملكوت الله سبحانه »
على طيف الخيال مخترقا جدران السجن ، ومخلقا في سماوات الإلهام ، ولن
تتأق له هذه الرحلة في تجاوز الواقع إلا إذا طوى خواطره في رسائل النجوى ،
فإنه يستطيع آنذاك أن يعانق حبيبته في خفية عن أعين الرقباء والحراس ،
وما حبيبته إلا الجزائر التي رمز إليها (بسلى) :

وربّ نجوى ، كدنيا الحب دافئة قد نام عنها رقيبى ، ليس يسترق
عادت بها الروح من (سلى) معطرة فالسجن ، من ذكر (سلى) كله عبق
سلى : أناديك ، سلى مثلهم خطأ لو أنهم أنصفوا ، كان اسمك الرمق

(١) الديوان : ٢٠٠ .

(٢) الديوان : ٢١ .

يا فتنة الروح ، هلا تذكرين فتي ماضره السجن ، إلا أنه وبق ؟ (١)

ولكن لماذا يحاول الشاعر أن ينطلق من وراء حجاب : ولماذا يتوسل بهذه النجوى ، أمن أجل أن يزول إحساسه بالغربة والوحشة : أمن أجل أن يزول إحساسه بالوحدة ، كلا . فالإحساس بالغربة والوحدة يمكن له أن يتحملة في جلد وشجاعة ، وأن يتجرع كأس الصاب محتسبا صابرا . ولكنه يريد أن يعود من أجل النضال ، واختراق خطوط القتال . تحت جنح الليل ، ليسترد حقه المسلوب ، وهو بهذا رضى النفس « وليس ثمة من ولا ملق » :

وأنت يا سجن ، لو أفلت ناصيتي
رأيتنى ، لخطوط النار أخترق

لا أبتغى العز إلا في مغامرة إن السماوات ، للمقدام تنفتق
روحي ، وهبتك ياروحي ، فدا وطني زُلقي إلى الله ، لا من ولا ملق
وإن جَمَعَت ذوو القُربى ، فلا عجب إن النبوة في أوطانها حُرق
لا زلت أرى لهم عهدا ، وإن بقيت مثل المدي ، من جفاهم ، في الحشا حُرق
سيتذكرون إذا الليل الرهيب سجي وجلجل الخطب ، أنى في الدجى قلق
حسبي وحسب أناسي أن غَدَوْتُ لهم عوداً ، يعطّهم ، ذكرى وأحرق

ولكننا نلمس من خلال الأبيات أن الشاعر ما يزال منفصلا عن المجتمع ، إذ أن عنصر الذاتية ما برح يسيطر على نفسه ، فالالتحام بينه وبين المجتمع ما يزال مبتوتا لما يصل إليه بعد ، ولذلك كانت هذه التضحية تضحية فردية ، وتسم بروح أبي فراس الحمداني عندما جأر بقوله : « سيد كرتى قوى .. » وكان حسب شاعرنا إذا كان صادقا مع نفسه ومع واقعه أن يكون عوداً

(١) الديوان : ٢٢ .

(٢) الديوان : ١٢٩ .

يعطر لهم الجو بأريجيه » ولكن يبدو أن عناوين الصحف التي كانت تصدر آنذاك كان لها أثر كبير في تفكيره ، وأنه غدا يردد لتلك العناوين والمواقف الإعلامية يضمها شعره .

وإذا أباح الدارس لأبي فراس أن يتمدح بخصاله ، فإن له في ذلك مندوحة ، لأن فخر أبي فراس يعود في جملته لجميل القيم التي كان يأخذ بها مجتمعه ، ويعدها مقاييس لقيم الرجال والأبطال ، بحيث يمكن أن ترتفع بهذه القيم إلى مرتبة (النماذج الأدبية) فهي عظمة في الأعمال ، وشجاعة في الحروب ، وانتصارات في ميادين القتال ، فضلا عن كرم الأخلاق وعلو الهمة ، وحسن الأحدث ، والأدب الجم في المعاملة حتى كان يضرب به المثل في ذلك .

أما بالنسبة لمفدى زكريا ، فلا أعلم عنه أنه حمل السلاح يوماً ، ولا أعرف عنه أنه سار يوماً مع كتيبة فدائية ، ليرى تراب وطنه بدمه ، وأخشى أن تحسب هذه الأبيات من قبيل المبالغة والغرور ، أو تزييف الحقائق ،

ولكننا لاننكر على الشاعر أنه رفع سلاح الكلمة ، وأنه بهذا السلاح فقط ، قد تبوأ منزله الأدبية والفنية ، ولأعليه أن يكون صنديداً من صناديد القتال ، أو أسطورة من أساطير التضحية ، فالعبرة بشرح خطرات النفس بصدق وأمانة ، وإظهار ما في الوجدان .

وكنا نود أيضاً أن يخلص التجربة من الذاتية ، ويجعلها موضوعية اجتماعية ، وأن يخلصها من الفخر ويحيلها إلى مثل عليا من أجل جيل جديد ينعم بنسائم الحرية ، ولا يلاقى مالاقي الشاعر وجدوده من تشرد وضياع ، إنه حينئذ يغدو «عوداً يعطر الجو بأريجيه » .

ما أجمل فكرة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي : إنه يريد الرجعة والعودة بعد انتهاء حياته الدنيا التي أضناها شقاء أمته ، إنه يريد أن يعود (عندليباً) ولكن لماذا؟ لينوب الصقيع ، ويعتث الربيع ، وتنعم الأجيال القادمة بالسلام والحرية :

إلهى أَعْدَتْنِي ، إلى وطنى عندليب
أُغْنَى الرَّبِيعِ
أَذُوبُ فِي حَرَقَاتِي الصَّقِيعِ

ثم يعقب بقمة التضحية وبضرب أروع نماذج التفاني في سبيل مستقبل
أفضل ، حيناً يقول :

وهكذا اندرت أن أموت

لينعم الصغار بالسَّلام

وهذه الفكرة تترقق في شعر بعض الشعراء الجزائريين ، وبخاصة
الجيل المعاصر للثورة وما بعدها « إنه الوطن ، والتعلق الشديد بمشكلات
البيئة التي يضطرب فيها الإنسان بين أبناء هذا الوطن ، إنه التبشير بالحرية ،
والبحث الدائب عن العناصر الأصيلة التي تشكل الشخصية القومية ، إنه
الوعي الكامل بقضايا الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، إنه الإحساس الذي
يستغرق النفس بمعنى الثورة والأرض والناس » (٢) .

فهذا الصالح باوية يبشر بالحياة ، يبشر بميلاد فجر جديد ، يبشر بإشاعة
الصباح يملأ الجوانب المظلمة ، يبشر بالبعث الفكري ، والديني ،
والاقتصادي ، يبشر بالمعطيات الجديدة في كل الآفاق :

مثلما ينهلُ صُبْحٌ في كهوف مُعْتَمَةٍ

مثلما ينسكب الإلهام في عُقْمِ العقول

مثلما يُولد في التّية اخضرار بعد موت

أو أفول

(١) أشعار في المنفى : ٦٥ .

(٢) انظر : مقالة الربيعي لديوان باوية : ٥٥ .

مثلما يولد في ليل الضلالات رسول

مثلما يُكشف عن وجه إله ...

بعد كفر أو ذهول

تفلت اليوم اختلاجاً رياحاً وسيول

أولد اليوم مع الشمس ،

مع الزهر ،

مع الطير يغني للحقول

أنبت اليوم بدوراً في جفون الأرض سمرا

طالما نامت حزاني في ضمير الأرض حرى (١)

٥ - أسير بسكرة :

حينما اندلعت الثورة الجزائرية ألقى القبض على الشاعر محمد العيد (٢)، وزج به في السجن ، ثم أطلق سراحه ، ولكن السلطات الاستعمارية خشيت مغبة الإفراج عنه ، وهي تعلم وقع شعره في النفوس ، فعادت لتضعه تحت الرقابة ، وفرضت عليه الإقامة الجبرية في «بسكرة» ، وحرمت عليه حق الاختلاط والاجتماع بعشيرته وأهله ، وظل رهين هذا الأسر حتى انبلج صبح الاستقلال عام ١٩٦٢ .

وفي أثناء هذه الغربة النفسية والجسمية سمع الشاعر - وهو يعاني مرارة الوحدة القاتلة - صوت طائر صغير في حجج العصفور يعرف في جهات المغرب العربي باسم (أبي بشير) ، فهاجت كوامن نفسه ، وتجاوب مع هتاف هذا الطائر الذي يستبشر الناس عادة برويته وزقرفته ، وتفاعل خيراً ،

(١) أغان فضالية : ٧٥ (ط - الشركة الوطنية بالجزائر ١٩٧١) .

(٢) انظر ترجمة الشاعر بقلم أبي القاسم سعد الله في كتابه (محمد العيد) .

وشاعت في جنبات صدره موجة من الفرح والسرور ، وأحس بأن هذا
الظلام القاتم ، سينفجر عن قريب ولا شك ، ثم أنشد :

جزمتُ بقربِ إطلاقِ الأسيرِ غداةً سمعتُ صوتَ (أبي بشير)
فقمْتُ مرحباً بنزِيلِ يُمنِ علىَّ بكلِّ إكرامِ جديرِ
وجئتُ أبتهُ نَجْوَى سِراً ومَنْ للحرِّ بالصوتِ الجهيرِ
أناجيه بآمالٍ .. وحالي وأستفتيه عن شعبي الكبيرِ
كما ناجى الأميرَ أبو فراس حَمَامتهُ بشعرِ مُستشيرِ
فقلتُ : أبا بشير أنت ضيف قِرَاكِ الشَّعرِ لا حَبُّ الشَّعيرِ
رَأَيْتَكَ فابتَهجتُ فكن سميراً لمُشْأَقِ إلى سَمَرِ السَّميرِ
وواعٍ ما تقول ، وربُّ مُصنِغٍ لصوتِكَ ما وعى غيرَ الصَّفيرِ
أراكِ أبا بشير ضيف خير وطائرَ رحمة .. للمستخيرِ
وكلِّ سفارةٍ لك فهي بشرى فأهلاً بالسُّفارةِ والسِّفيرِ
أرْحُ قلبي بزقزقةِ الأمانِ ومتَّعني بمنظركِ النَّصيرِ
وَأَنْبِئْنِي عن الأملِ المرجى وحدثني عن الحدثِ الخطيرِ
فقال : لقد أتيتك من بعيد فأصْنَعِ إلَيَّ ، واروْ عن الخبيرِ
كما أصغى (سليمان) قديماً إلى أنباءِ هُذْهَدِ الصَّغِيرِ
سيحمدُ شعبك العقي قريباً ويُحرزُ نصره بيدِ القديرِ (١)

ونلمس أن الشاعر قد ذاق مرارة السجن والتشريد في سبيل تحرير
أوطانه ، وكسر أغلاله ، وتنشئة جيل جديد ينعم بنسيمات الحرية ،
والكرامة ، وأنه طالما استشام بوارق الخير ، ليطغى أوار نفسه ، ويسعدُها

بالأماني الحلوة ، في وقت عز فيه الصديق ، وانتهكت حرية الكلمة حتى
صارت سرّاً ونجوى .

فالتضحية هنا ليست فردية ، لأن الشاعر لم يفكر في نفسه ، بل كان
تفكيره منذ الوهلة الأولى منصرفاً إلى المجتمع والشعب ، فهو يريد أن يسبق
الأحداث والزمن ، وأن يستشف حجب الغيب ، ليعلم مصير (شعبه
الكسير) .

فثمة التحام بين الشاعر والمجتمع ، حتى أن هذا الالتحام والانصهار
الروحي قد حول اتجاهه الفكري عن المناجاة الرقيقة ، والوشوشة الأليفة ،
التي تحكي حرقة القلب المكسوم وما يعاينيه في وحدته المضنية ، إلى جانب
النصح والإرشاد ، فانطلق يحض على وحدة الصف ، والدعوة إلى الوفاق ،
ويحذر من الشقاق :

سيحمد شعبك العُقي قريباً
ويُحرز نصره بيد القدير
ويشهد بعث دولته فيرضى
ويحظى بالهلال المنير ..
إذا كان الوفاق له دليلاً
فمجلوبٌ إلى خير .. كثير
وإن كان الشقاق له سبيلاً
فمنكوب بشر مستطير

وهنا رفض للواقع القومي ، فهو لا يريد هذه الفرقة ، ولا هذه الحزازات
والانتهازية التي تمزق الصفوف ، وتفصم عرى الألفة ، وتبعث على
الشقاق ، ولكنه يريد الوفاق ليجابه الاستعمار في مظهر يخشاه ، ولا يجد
فيه ثغرة ينفذ منها لضرب وحدة الشعب الوطنية ، ويتخذ من ذلك ذريعة
للمطال والتسويق .

والشاعر من أجل ذلك يسعى ليصون الغد المنشود : ولو صار عبداً
مسخراً لهذه الغاية :

فقم ، واهتف بوحدة . وحرّض
عليها : فهمى كهف المستجير
وكن عبداً لها ، واطلب رضاها
ولو بالصبر . والذلّ المرير

ونلاحظ أن تجربة الشاعر قد ارتبطت بمنطق العقل والفكر : واتخذت
لذلك الأسلوب الطلبي ، والطابع الخطابي ، وجانب حرارة العاطفة
والانفعال ، لأن شعوره كان منصرفاً إلى الجزائر ، لا إلى ذاته . مع أن
نموذج أبي فراس كان نصب عينيه وهو يعاني هذه التجربة ، وألمح إليه :
(بأنه مناجاة) ، والمناجاة تبعد في طريقة أدائها عن الطابع الخطابي ، وألمح
إليه : بأنه (شعر مستثير) ، وألوان الاستثارة كثيرة ولكنها في نموذج
الحمداني ليست إثارة الخطابة أو إثارة التحريض ، ولكنها إثارة الوجد
المحترق ، والشوق إلى ميادين الحرية ، والشعور النفسي الحاد بالأنفة
والاعتزاز ، وإن كان مغلوباً على أمره ، وهو بذلك يبسط أبعاد التجربة ،
وبخاصة في عمقها البطولي ، فهو فوق البكاء وفوق الانهزام : لأن دمه
في الحوادث غال .

وفي عمقها الإنساني ، لهذا تراءات الحماة للشاعر ، وكأنها « على غصن
نائى المسافة عال » ، واختيار التعبير بكلمتي (النأى والعلو) يرمز إلى
تلك الثورة النفسية العارمة التي كانت تحتاج فؤاده ، حتى حق لبعض
الدارسين أن يجعله شاعر الوجد والانفعال (١) ، بينما كان محمد العيد في
مناجاته تلك شاعر التقرير والحقيقة .

(١) انظر مقدمة الديوان تحقيق الدهان ، وأبا فراس لحسن الأمين ، وشاعر بي حمدان
لبدوى ونماذج النقد لحاوى .

ومن ثم كانت محاولته التي استهدى فيها مقطوعة أبي فراس ، وقصة الهدهد مع سليمان (١) ، هي محاولة للتعبير الواقعي ، ورفضت المنطلق الوجداني الرومانسي الذي سار فيه أبو فراس ، وتحولت بالشاعر إلى الحقائق الغارقة في مجال الواقع ، وإلى الوصفية التقريرية ، ولم يكن فيها انفعال كانفعال أبي فراس ، إذ الشاعر حريص على تقرير واقع الجزائر . فهو يسأل :

وَأَنْبِئْنِي عَنِ الْأَمَلِ الْمَرْجَى

وَحَدِّثْنِي عَنِ الْحَدَثِ الْخَطِيرِ

والطائر يجيب :

سيحمد شعبك العقبى قريباً

ويُحرز نصره بيد القدير

ولكن الشاعر لا يريد أن يسبح بخياله وشعوره مع هذا الأمل الموجود ومن ثم لم يسمح لخياله أن ينطلق مع الآمال ، ولقيثارته أن تتغنى بالأحلام ، فحجب ذلك ، ودلف إلى الواقع المرفوض ، فهو لا يريد الأحلام ، ولكنه يسارع إلى طلب الحصول على الاستقلال والحرية ، وهو لذلك يعني بتطهير المجتمع من الداخل ، تطهيراً سياسياً يحقق استقلاله ، ويتوج كفاحه بالنصر ويشجب في سبيل ذلك بوادى الشقاق والانحلال ، وكما يليق التبعة على بني وطنه ، يحمل فرنسا مسئولية بغيا وظلمها :

لقد شطَّت فرنسا في أذاها

وحطَّتْها إلى الدُّركِ الحَقِيرِ

سقتها بالعذاب كئوس صاب

وآخر سقيها شرب المرير

ولكن أبا فراس لم يلتفت إلى واقع وطنه في مقطوعته تلك : التي ناجى فيها حمايته ، ولكنه انجه إلى ذاته « أيا جارتا : هل تشعرين بحالى ؟ » .

فهنا استغراق في هموم الذات : حتى كأن الشاعر يسجل نوعاً من السيرة الذاتية ، نحت وطأة الألم الذي يلتهب بين جوانحه : فيسقيها بماء الحزن والهموم ، ويصبغها بألوان قائمة من الكآبة والحسرة ، فيفيض أفق الأبيات في صوره التعبيرية ، والموسيقية ، والانفعالية بلواعج الوجد ، والإحساس القوى بالضعف والعذاب :

تعالى ترى روحاً لدى ضعيفة

تردد في جسم يُعذب بال

وإذا رجعنا إلى أبيات العيد فإننا لانستشعر فيها أحاسيس المראה والألم ، لأنه كان يريد من طائره أن يكون سميراً وأنساً له فكن سميراً لمشتاق إلى سمر السمير ، ثم يرق في طلبه ويريد منه أن يكون سفيراً ، وأن يكون مفتياً يستفتيه ويستخبره عن حال الجزائر .

وحقيقة وإن اتفق العيد وأبوفراس في أن الأفكار كانت مباشرة ولم تلبس غلالة من الجمال الفني وبديع الصور ، إلا أنها لدى العيد أخذت مسلك الحوار ، وكانت المناجاة بين الطرفين بين الشاعر والطائر ، ففاضت القصيدة بالتفصيل والاستطراد .

ولكنها لدى أبي فراس كانت موجهة من طرف واحد هو الشاعر ، وكانت تسيل من جراحه متلفة بالظلمة والسواد ، فتخرج وكأنها حشرة ، تموج بآلامه النفسية ، وتزفر بحرقه وجدانه .

ويذهب بعض الدارسين إلى أنها ليست تصويراً للنفس التي غلبتها الهزيمة على أمرها ، بقدر ما هي تجسيد للمستحيل الذي يعاينه الشاعر في

أحلامه ، ويتعذر عليه في واقعه ، لهذا غدت هذه الحمامة ، رمزاً للحمامة الحرية والانطلاق ، رمزاً للحمامة السعادة ، لها جناحا الأمل ترفرف بهما كيفما شاءت لا يثقلها قيد ، ولا يوثقها أسر.

وهكذا فإن الحمامة كانت وسيلة خارجية للتعبير عن حالة داخلية ، وقد قامت التجربة الشعرية على الصراع بين الواقع والمثال ، الواقع الذي يمثله أسر الشاعر ، والمثال الذي يصوره انطلاق الحمامة الذي يتوق إليه الشاعر (١) .

في
أدب الريـع

١- ربيع شوقي (١) :

[١]

آذَارُ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يَا صَاحِ
وَاجْمَعْ نَدَائِي الظُّرْفِ نَحْتَ لَوَائِهِ
صَفَوْا أَيْيَح ، فَخَذَ لِنَفْسِكَ قِسْطَهَا
وَاجْلِسْ بِضَاحِكَةِ الرِّيَاضِ مُصَفَّقاً
وَاسْتَأْنِسْ مِنَ السَّقَاةِ بِرُقْمَةٍ
مَا بَيْنَ شَادٍ فِي الْمَجَالِسِ أَيْكُهُ
غَرِدِ عَلَى أَوْتَارِهِ يُوحِي إِلَى
بَيْضِ الْقَلَائِسِ فِي سَوَادِ جَلَابِيبِ
رَتَلْنِ فِي أَوْرَاقِهِنَّ مَلَا حُنّاً
يَخْطُرْنَ بَيْنَ أَرَاثِكِ وَمَنَابِرِ
حَيُّ الرَّبِيعِ حَدِيقَةَ الْأَرْوَاحِ
وَانشُرْ بِسَاحَتِهِ بِسَاطَ الرِّيحِ
فَالصَّفْوُ لَيْسَ عَلَى الْمَدَى بِمُتَّاحِ
لِتَجَاوِبِ الْأَوْتَارِ .. وَالْأَقْدَاحِ
غُرٌّ كَأَمْثَالِ النُّجُومِ صَبَاحِ
وَمُحَبَّاتِ الْأَيْكِ فِي الْأَذْوَاحِ
غَرِدِ عَلَى أَغْصَانِهِ صَدَّاحِ
حُلَيْنِ بِالْأَطْوَاقِ وَالْأَوْصَاحِ
كَالرَّاهِبَاتِ صَبِيحَةَ الْإِبْصَاحِ
فِي هَيْكَلٍ مِنْ سُنْدُسٍ فَيَّاحِ

[٢]

مَلِكُ النَّبَاتِ ، فَكُلُّ أَرْضٍ دَارُهُ
مَنْشُورَةٌ أَعْلَامُهُ : مِنْ أَحْمَرِ
لَبِسَتْ لِمَقْدَمِهِ الْحَمَائِلُ وَمُشِيهَا
يَغْشَى الْمَنَازِلَ مِنْ لَوَاحِظِ تَرْجِسِ
وَرَعُوسٍ مَنْشُورِ خَفْضِ لِعِزِّهِ
تَلْقَاهُ بِالْأَعْرَاسِ وَالْأَفْرَاحِ
قَانَ ، وَأَبْيَضَ فِي الرُّبَا لِمَاحِ
وَمَرَحَنَ فِي كَنْفِ لَهُ وَجَنَاحِ
آناً ، وَأَنَا مِنْ تُغُورِ أَقَاحِ
تَبْجَانُهُنَّ عَوَاطِرَ الْأَرْوَاحِ

الورد في سُرُرِ الغُصُونِ مُفْتَحَ
صَاحِي المَوَاقِبِ فِي الرِّيَاضِ مُمَيِّزَ
مَرِّ النَّسِيمِ بِصَفْحَتَيْهِ مُقْبَلًا
هَتَكَ الرَّدَى مِنْ حُسْنِهِ وَبَهَائِهِ
يُنْبِيكَ مُضَرَّعُهُ - وَكُلُّ زَائِلٍ -
مُتَقَابِلُ يُثْنَى عَلَى الْفَتْحِ
دُونَ الزَّهْوَرِ بِشَوْكَةِ وَسِيلَاحِ
مَرِّ الشَّقَاهِ عَلَى خُلُودِ مِلَاحِ
بِاللَّيْلِ مَا تَسَجَتْ يَدُ الْإِضْبَاحِ
إِنَّ الْحَيَاةَ كَعُدْوَةٍ وَرَوَاحِ

٢ - ربيع الحلى (١) :

وَرَدَ الرَّبِيعُ قَمَرَجَبًا بِوُرُودِهِ
وَيَحْسُنُ مَنَظَرَهُ ، وَطِيبَ نَسِيمِهِ
فَصَلُّ إِذَا انْتَحَرَ الزَّمَانُ فَإِنَّهُ
يُعْنَى الْمَزَاجَ ، عَنِ الْعِلَاجِ ، نَسِيمُهُ
يَا حَبْدًا أَزْهَارُهُ وَثِمَارُهُ
وَتَجَاوُبُ الْأَطْيَارِ فِي أَشْجَارِهِ
وَالْغُصْنُ قَدْ كَسَى الْغَلَّائِلَ بَعْدَمَا
وَالْوَرْدُ فِي أَعْلَى الْغُصُونِ كَأَنَّهُ
وَالْيَاسْمِينُ كَعَاشِقٍ قَدْ شَفَّهَ
وَانْظُرْ لِنَرْجِسِهِ الْجَنَى كَأَنَّهُ
وَالسُّحْبُ تَعْقُدُ فِي السَّمَاءِ مَآثِمًا
تَدْبَتْ فَشَقُّ لَهَا الشَّقِيقُ جَيُوبَهُ
وَالْغَيْمُ يَحْكِي الْمَاءَ فِي جَرَيَانِهِ
وَيَبْثُورُ بَهْجَتِهِ وَتَوَرُّ وَرُودِهِ
وَأَنْتَقِي مَلْبَسَهُ ، وَوَشَى بِرُودِهِ
إِنْسَانٌ مُقْلَتَهُ ، وَبَيَّتُ قَصِيدَهُ
بِاللُّطْفِ عِنْدَ هُبُوبِهِ وَرُكُودِهِ
وَنَبَاتٌ تَاجِمُهُ ، وَحُبُّ حَصِيدِهِ
كَبْنَاتٍ مَعْبَدَةٍ فِي مَوَاجِبِ عُودِهِ
أَخَذَتْ يَدًا كَأَنَّهُ فِي تَجْرِيدِهِ
مَلِكٌ تَحَفُّ بِهِ سَرَاةُ جُنُودِهِ
جَوْرُ الْحَبِيبِ بِهِجْرِهِ وَصُدُودِهِ
طَرَفٌ تَنْبَهَ بَعْدَ طُولِ هُجُودِهِ
وَالْأَرْضُ فِي عُرْسِ الزَّمَانِ وَعِيدِهِ
وَأَزْرَقٌ سَوْسُئُهَا لِلطَّمِّ خُلُودِهِ
وَالْمَاءُ يَحْكِي الْغَيْمَ فِي تَجْعِيدِهِ

الموضوع :

هاتان القصيدتان متشابهتان في الموضوع . وهو : (وصف جمال الطبيعة
في فصل الربيع) ، وقد ولع الشعراء منذ العصر الجاهلي . حتى الوقت الحاضر
بوصف الطبيعة ، فأنا يصفونها بمقطوعات مستقلة ، كما نرى في قصيدة
شوقي ، التي أهداها للكاتب الروائي (هولي كين) عندما زار مصر .

وآناً يتخذون من وصف الطبيعة مقدمة للمدح ، كما فعل صني الدين
الحلي ، وليس ذلك بدعا في العصر المملوكي ، فثلك كانت مناهج الشعراء
من قبله ، وأمام القارئ سلسلة طويلة تمتد من وصف الأطلال والرسم
في الجاهلية ، التي ما هي إلا جزء من وصف الطبيعة - إلى وصف الرومانسيين
الذي نعرفه في مدرسة أبولو ، وفي وصف شعراء المهجر .

الشاعران :

الشاعر الأول هو : عبد العزيز بن علي الشهير بصني الدين الحلي (١) ،
ولد سنة ٦٧٧ هـ في مدينة الحلة بالعراق ، وثقف الثقافة التقليدية ، وكان
عصره يموج بالفتن والفسائس ، فترك العراق إلى (ماردين) عاصمة الدولة
الأرتقية ، وأخذ بمدح ملوكها بقصائد متكلفة عرفت (بالأرتقيات) ، ثم
هاجر إلى مصر ، ومدح الناصر قلاوون ، أحد سلاطين المماليك ، الذين
حكموا مصر وسورية في الفترة من (٦٥٦ - ٩٢٢ هـ) .

وهؤلاء المماليك وإن اتسم حكمهم بالاستبداد ، والجشوم على قلب
الشعب ، حتى ارتد فقيراً جاهلاً ، إلا أنهم وقفوا في وجه الغزو التتري ،

(١) أنظر ترجمته في : الدر الكامنة في أعيان المائة الثامنة : ٣٦٩/٢ ، وفوات الوفيات :
٢٧٩/١ وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان : ١٣٩/٣ ، والنجوم الزاهرة : ٢٣٨/١٠ ،
وتاريخ آداب اللغة العربية لنيكلسون : (443 : Aliterary History of The Arab)
وتاريخ آداب اللغة لبروكلمان : ١٥٩/١ ، ومعجم سركيس : ٧٨٨ ، وأعلام الزركلي :
١٤١/٤ .

وصدوا الزحف المغولي ، وتحطم على صخرتهم الاحتلال الصليبي للمشرق ،
وشجعوا العمران ، واهتموا بالمراكز الثقافية ، بيد أن الجمود الذي طغى
على العقول في هذا العصر مالم بها إلى التحجر ، والعناية بالمظهر الخارجى .

ويعتبر صفي الدين الحلى أول من نظم المدائح النبوية الجامعة لأنواع
البديع والمحسنات اللفظية ، المعروفة (بالبديعيات) ، واشتهرين الشعراء ،
حتى صار رائدهم وأميرهم ، وقد جرفه التيار الشعبى الذى طغى على الثقافة
آنذاك ، فعالج الدوبيت (١) ، والزجل (٢) ، والموالي (٣) ، والتشطير (٤) ،
والتخميس (٥) ، ومات في بغداد سنة ٧٥٠ هـ مخلفاً مجموعة من الآثار
مازالت مخطوطة : كالعاطل والحلى ، ورسالة في الزجل ، ومعجم الأغلاط
اللغوية ، ودرر النحور ، وصفوة الشعراء وخلاصة البلغاء .

والشاعر الثانى : هو أحمد شوقى ينتهى نسبه من جهة أبيه إلى الأكراد
فالعرب ، ومن جهة أمه إلى الأتراك فاليونان ، وقد ولد سنة ١٨٦٨ في
مدينة القاهرة ، وثقف الثقافة الحديثة ، وكان عصره حافلاً بالملامح ، فن
احتلال مصر ، إلى عزل الخليفة التركى ، إلى قيام الحرب العالمية الأولى ،
إلى ثورة ١٩١٩ .. وكانت له صلة بالقصر الملكى وبسلطينه (٦) الذين
يدين لهم بالفضل كهذه القصيدة التى أنشدها يوم تولية السلطان حسين كامل
بالعرش وقد استبعدت من الديوان فى طبعاته الأخيرة :

(١) ضرب من الشعر الفصيح ينظمه الشاعر بيتين بيتين .

(٢) ضرب من الشعر ينظم بالعامية .

(٣) ضرب من الشعر الفصيح والمائى ، وينظم غالباً من البحر البسيط .

(٤) هو أن يعمد الشاعر إلى أى قصيدة لأحد الشعراء فيأخذ الشطر الأول ، ويضيف إليه
شطراً من عنده ، ثم يزيد شطراً من عنده ، ويضيف إليه الشطر الثانى الباقى من البيت الأول من
القصيدة الأصلية وهكذا .

(٥) وهو أن يعمد الشاعر إلى بيت من شعر أحد الشعراء ، ويزيد عليه ثلاثة أشطر ،
فيصير خمسة أشطر ، مع مراعاة الالتزام بالقافية التى التزمها الشاعر الأول .

(٦) كاسماعيل ، وتوفيق ، وعباس ، وحسين كامل .

أَخون اسماعيل في أبنائه ولقد وُلدت بباب اسماعيل

وكما مدحهم مدح الخلافة التركية بقصائد فيها كثير من الافتعال ،
ولما خلع الإنجليز عباسا ، أبعده عن مصر ، واختار (برشلونة) بالأندلس
داراً لمنفاه ، ولما عاد إلى مصر سنة ١٩١٩ ، وجد الأمور قد تغيرت ،
وأوصد في وجهه باب القصر ، فانصرف إلى العمل المجدى ، واتصل
بالشعب ، وصار لسانه الناطق .

وفي سنة ١٩٢٧ أقيم له مهرجان كبير اشترك فيه كبار شعراء العربية ،
وبايعوه بلمارة الشعر ، وسجل حافظ إبراهيم هذه المبيعة بقوله :

أمير القوافي قد أتيت مباعاً وهذى وفود الشرق قد بايعت معي

وكان لثقافة شوقي الغزيرة - سواء في الأدب العربي أم الفرنسي أم
التركي ، ولكثرة أسفاره وتجاربه ، ولمنفاه في الأندلس ، واتصاله ببيت
الإمارة في مستهل حياته ، واحتكاكه بمختلف الطبقات - أثر كبير في
إثراء شاعريته ، وساعده على ذلك طبع متدفق ، وموهبة فذة : ولعل العربية
لم تر في جميع عصورها شاعراً أرحب أفقا ، وأوسع تصرفاً ، وأغزر
إنجازاً ، وأخصب شاعرية من شوقي ، وفي ذلك يقول أحمد حسن الزيات :
أغلق مصراعاً الزمن على مروج عبقر بعد المتنبي ، فلم يرفع رتاجها عن
عراس الشعر فيه إلا لشوقي ، ذلك جماع الرأي فيه .. فإن نفسيته متغايرة
الأصول ، متشاجنة القروع ، متعددة الألوان ، متباينة الثمر ، كأنما صيغ
مزاجه الشعري من نفس كل شاعر بعد أن نفدت طينة الشعراء من يد
الصانع كهذا الذي زعمه الهنود القدماء في خلق المرأة من أن إلههم
(توشترى) فكر في تصويرها بعد أن أنفق مادة الخلق في تكوين العالم ،
وصياغة الرجل ، فجهد جهده في التماس الحيلة إلى ذلك ، حتى اهتدى إلى
أن يجعلها شيئاً من كل شيء فصاغها من استدارة البدر ، ونضارة الزهر ،
ولطافة النسيم ، ورشاقة الغصن ، ودموع الغائم ، وهديل الحمام ،
ولحظات الشادن ، وقسوة الأسد ، وبهجة الطاووس ، والتواء الأعنق ،

ثم قدمها إلى الرجل ، فكانت سحراً لناظره ، وفتنة لخاطره ، وحيرة لنفسه ، ومادة لدرسه (١) .

تصرف شوقي في جميع فنون الشعر ، تصرف الخبير ، فمن بدائع مبتكرة ، إلى معارضة كبار شعراء العربية ، إلى اقتباس اتجاهات جديدة ، أضافها للشعر العربي كالتاريخ والقصة والمسرحية ، وتوفي سنة ١٩٣٢ ، وقد ترك ديواناً من أربعة أجزاء ، وعدة مسرحيات تعد إلى اليوم نموذجاً لكل من يحاول معالجة هذا النمط في العربية ، وله من النثر المسجوع الذي لا يختلف عن الشعر إلا في الوزن كتاب (أسواق الذهب) ، وله من النثر المرسل قصص منها : لادياس ، وورقة الآس ، ومذكرات بنتاعور .

شخصية الشاعران :

امتازت قصيدة كل من الشاعرين بظهور شخصيته ، فشخصية صفي الدين واضحة في اختيار المعاني والصور التي تلائم طبيعة عصر الجمود الذي عاش فيه ، فهو يكتفي بعرض مشاهد الطبيعة ، والإكثار من الصور البيانية ، وطرائق المحسنات البديعية ، ولكننا نذكر له أن الصنعة في هذه القصيدة لم تطغ على الطبع .

وأما شخصية شوقي فنلاحظها في تعبيره ، فهو يبعث الكلمة رقيقة كطبعه ، شريفة كمواطن العظمة التي شب بين أعطافها ، وذلك واضح في قوله :

ملكُ النبات ، فكلُّ أرض داره تلقاه بالأعراس والأفسراح

وترتيب الأبيات عند شوقي كان طبيعياً فمن جلسة ندائى الظرف جلسة الصفاء ، والاستئناس بالسقاة والرياض المنشورة أعلامها ، ثم تذييلها

(١) السياسة الأسبوعية ، العدد الخاص بمهرجان شوقي ، أبريل ١٩٢٧ م ، وفي أصول الأدب : ١٠٧ (ط الثانية الرسالة ١٩٤٦ م) .

هذه الحكمة المستقاة من التجربة الحية ، مما يشعرنا بوحدة القصيدة . وترابط
الآيات ، أما أبيات صنى الدين فيمكن لنا أن نتدخل في ترتيبها بالتقديم
والتأخير ، فالترابط فيها يكاد يكون مفقوداً ، حتى أننا نلمس ذلك في
مختلف المصادر التي روتها .

نسبة الشعر إليهما :

إن أبيات شوقي مقطوع بنسبتها إليه ، وقد وردت في ديوانه :
(الشوقيات - الجزء الثانى) ، ولم يتطرق الشك لناقد أودارس في صحة
هذه النسبة منذ قالها شوقي حتى اليوم . أما أبيات صنى الدين الحللى فقد نسبت
لشاعر من شعراء المغرب الأقصى يدعى (ابن الطيب اللغوى) (١) والذي
رواها الأديب المغربى عبد الله كنون ، ولم يذكر لنا المصدر الذى اعتمد
عليه في هذه النسبة ، وإخاله بمجرد ناقل عن مصدر ما . حيث لم يشفعها
برأيه ، أو برأى من نقل عنه ، و لك قوله :

واعتقد أن الأبيات لصنى الدين لعدة أسباب : أولاً : إجماع الدارسين
على نسبتها لصنى الدين ، ومن أسبق من ذكر ذلك الشيخ على الحزین المتوفى
سنة ١١٨١ هـ ، في كتابه (أخبار صنى الدين الحللى وأشعاره) .

ثانياً : أن الموضوع لا يعدو أحد أمرين : إما أن تكون الرواية التى نسبت
هذه الأبيات لابن الطيب غير صحيحة ، لأنه من مدرسة غير مدرسة صنى الدين ،
فهو رجل يجيد اللغة والنحو ، كما يفهم من اسمه ، ومن ترجموا له ،
ولا نجد وصف الطبيعة بمثل هذه الصورة التى بين أيدينا . ولا سيما أننا لم
نعرف لشعراء المغرب الأقصى القدامى تبرزاً في جانب الطبيعة ، وإما أنه
اقتبسها عن صنى الدين ، وطرها في إحدى أضيائه دون أن يذكر
مصدرها ، وجاء من بعده ناسخ أوراو ، ووجدنا بين تراثه فنسبها إليه :
فهذا ما نرجحه .

(١) هو أبو عبد الله محمد الطيب اللغوى ، صاحب الحاشية على القاموس ، وقد توفى

ثالثاً : إن شخصية صنى الدين أظهر من شخصية ابن الطيب ، حيث لم تندلنا القصيدة بكلمة توحى بمظهر لغوى ، أو منهج نحوى ، فالخواطر التى تردّد فيها أقرب إلى نفس الحلّى الذى عرف بوصف الطبيعة منها إلى نفس هذا اللغوى الذى عرف بالبحث اللغوى ، بل أكاد أقطع بأنها للحلّى أخذاً من البيت (السابع) الذى يقول فيه :

والفُصْن قد كُسيَ الغلائل بعدما أخذت يدًا كانون فى تجريده

فالتعبير بالشهور الشمسية المسماة : كانون أول ، وكانون الثانى ، وشباط ، وآذار ونيسان .. هو التعبير السائد لدى أبناء العراق وسورية ولبنان منذ القدم حتى اليوم ، أما أبناء الشمال الأفريقى ، فكانوا يعتمدون أكثر ما يعتمدون على الشهور القمرية ، ومازالوا حتى اليوم ، وبخاصة عند الطبقة المحافظة ، أما المحدثون منهم فقد جرفهم سيل التقليد الغربى . فأخذوا بالتسمية الميلادية التى وفدت اليهم مع الاستعمار وهى : جانفى ، فبراير ، مارس .

جانب المعنى :

يرحب صنى الدين ب ورود الربيع ثم يأخذ فى تعداد جوانب الحسن التى تراءت لناظريه ومسمعه ، وقد أتى مبشراً بالجمال والحياة ، فهذه أزهاره وثماره ، وهذه طيوره تتجاوب مغردة كأنها أوتار معبد تردد نغماته ، وهذه غصونه قد اكتسبت بعد عريها ، وتلك وروده وشقائقه ، وها هى ذى السحب قد أفاضت على الأرض من مائها ، فنشرت الحياة ، وبعثت النضارة والخصب .

وشوق بدوره يرحب بمقدم الربيع ، ثم ينتهز هذه الفرصة ، ويدعو ندماؤه الظرفاء ، ليقضوا معاً فى أحضان الربيع وقتاً ممتعاً ، وثمة نغمات وأوتار وطيور قد اتخذت منابرها من الأغصان ، وهيكلاها هو هذا الروض النضير العبق الرائحة .

والربيع ملك الفصول : وها هي ذى أعلامه تنشر وقد خلع على الأرض والنبات والجمائل ألوان الجمال والحياة .

تلك هي المعاني التي طافت بفكر الشاعرين ، ولكنهما خلعا عليها من وحي الخيال مازاد في جمال هذه الحقائق ، فأبدعا في تشبيههما ، وعللا لها تعليلا حسنا نراه مقبولا عند شوقي : ونراه غير مقبول عند صفي الدين لايرضاها الذوق ، وخصوصا في الصورة التي يقول فيها :

والسحب تعقد في السماء مآتماً

وقد سرت هذه الأفكار إلى جوانب نفوسنا ، واتصلت بأرواحنا فأعجبنا بها لأنها كانت ماثلة لعيوننا ، واضحة ، بعد أن كانت في نفس الشاعر إحساسا وانفعالا .

والقصيدتان تدوران حول وصف الطبيعة المادى والمعنوى ، ولكن صفي الدين لم يتعمق في وصفه ولم يتفلسف في قصيدته ، على حين أن شوقيا قد جرد من قصيدته حكماً ، وزينها بهذا التعليل الضافي فهو يرحب بالربيع لأنه حديقة الأرواح تجد فيه نزهتها وسعادتها ، ثم ينتهز هذه الفرصة فيدعو نداى الطرف ليشف آذانهم بحكمة مستمدة من تجارب الحياة ، وهي : إن على الإنسان أن ينتهز الفرصة للمتعة إذا تهيأت له أسبابها ، والمتعة لا تملأ ولا تكمل إلا إذا تخير الإنسان نداماه وصحبته .

ولم نلمس هذا الاتجاه الحكيم لدى صفي الدين ، لأنه استغرق جهده في الجانب التصوري ، ولاننسى أننا أمام أحد شعراء عصر الانحطاط ، ولطالما جافى العمق شعراء هذا العصر ، ومن ثم فصفي الدين يكتفى بعرض المشاهد .

سرقة المعاني :

إن المعاني التي جاء بها صفي الدين ليست مسروقة ولا مقلدة ، وذلك لأنها المعاني المألوفة التي يمكن أن تفد إلى ذهن كل إنسان وتخطر بباله ،

يبد أن له من قوة التصوير ، وحسن التعبير ما يوحى للقارىء بمجدة المعانى وطرافتها ، كهذا المعنى الذى يطالعنا فى قوله :

والياسمين كعاشق قد شفه جور الحبيب بهجره وصدوده
وفى قوله :

وانظر لئرجسه الجنى كأنه طرف تنبه بعد طول هجوده
وقد عرض البحرى لمعنى البيت الثانى .

وكذلك معانى شوقى ليست مسروقة وقد أبدع فيها ، ولاسيا فى وصف
الورد ، وتصوير موكب الربيع فهو ملك وأعلامه منشورة .

وكلاهما قد أحس إحساساً قوياً بجمال الأرض وزينتها ، وعلل لهذه
الزينة التى تخيلها أفراحاً وأعراساً تقام ابتهاجاً بمقدم الربيع ، كما تبهج
البلاد بعودة مليكها ، وجعل لهذا الملك أعلاماً تنشر هى هذه الأزهار الحمراء
والبيضاء .

الصور :

إن صنى الدين قد عاش عصر الصنعة بكل أبعاده ومن ثم فهو متأثر كل
التأثر بالتيار الذى صبغ هذا العصر ، فهو لذلك مولع بالصور البيانية
والمحسنات اللفظية ، يحرص على الاستعارة لأنها تساعده على تشخيص
الطبيعة ، فالغصن قد اكتسى بالغلائل ، والسحب قد عقدت مآتما فى
السماء ، وهو يقصد إلى التشبيه لأنه الأداة الأولى فى إبراز الصور الوصفية ،
فهذه الأطيار تتجاوب كنبات معبد ، والورد فى أعلى الغصون كأنه ملك .

وجاءت صور شوقى من الجمال بمكان فقد أبدع صوره التشبيهية ،
والاستعارية ، فالورد متكئ على سرر فى صفوف متراسة متقابلة ،
وأحسن تعليل الشوك المحيط به ، كما أبدع فى التشبيه الضمنى حين شبه الورد
بحدود الملاح ، وفى حسن التعليل لتعطر النسيم الذى مر عليه ، وختم الصورة

بهذا المنظر الحزين . منظر ذيول الورد في المساء بعد أن كان يانعا نضرا في الصباح .

وثمة ظواهر لا بد من التنويه بها نستخلصها من قصيدتي الشاعرين :
أولاهما تعتبر جديدة على الأدب العربي وهي إحياء الطبيعة وتشخيصها
والاندماج فيها . وتصويرها تتحرك وتبتسم وتضحك وتبكي .. وقد تفوق
شوقي على صني الدين في هذا الجانب . فالأرض تلقى الربيع بالأعراس .
والخمائيل لبست لمقدمه وشبها . والمثور خفض رأسه وتيجانه العطرة اقرارا
بغرة الربيع وجلاله ، والربيع يغشى المنازل في صور متعددة .

وثانيتهما : روعة الموسيقى لدى الشاعرين ، وتمثل في اختيار بحر من
ذى التفعيلة الواحدة التي ينساب فيها الوصف انسيابا رقيقا يناسب الوصف .
وهو بحر « الكامل » ، وتمثل في تألف الكلمات بعضها بجوار بعض من
حروف خاصة تتألف منها وحدة موسيقية معينة تتناسب مع معنى البيت ،
خذ مثلا لدى صني الدين البيت الأول وهو :

ورد الربيع فمرحبا بوروده

وبنور بهجته . ونور وروده

تجد أن الرءاء تؤلف نوعاً من الموسيقى الهامسة الرقيقة ، وخذ البيت
الأول أيضاً لدى شوقي تجد القاف في (أقبل) و (قم) تقابلهما القاف في
(حديقة) بالشطر الثاني . وتجد الرءاء في (آذار) تقابلها الرءاء في الربيع ، ثم
انظر إلى تكرار (الحاء) .

وثالثهما : ان كليهما يعرض علينا لوحات فنية يحرص فيها على التلوين
فن زهر أبيض إلى عشب أخضر إلى حصيد أصفر ، إلى سحاب أسود إلى
شفق أحمر قان ، وهكذا يوزع كل واحد من الشاعرين ألوانه .

نصوص في

أدب الربيع

- ١- ميلاد الزهور للحوى
- ٢- مع الربيع للهاشي
- ٣- وحي الزهور لكنج
- ٤- وصف الربيع لأبي تمام
- ٥- الربيع الحلو لناش
- ٦- وصف الربيع للبحري
- ٧- الربيع الجريح لخمار

المتخيات

١ - ميلاد الزهور لمحمد الحلوى (١) :

أَرْقَصَ الكَوْنُ شَجِيَّ النِّعَمِ سَارِيًّا يَقْطُرُ مِنْ كُلِّ قَمٍ
دَغْدَغَتْهُ هَبَّةٌ مِنْ نَسَمٍ قُلُومِي ، فَصَحَا مِنْ حُلُمٍ
وَرَأَى الْأَرْضَ اسْتَحَالَتْ جَنَّةً تَتَهَادَى فِي شُهُورِ حُرْمٍ
أَتَرَاهَا جَنَّةً ؟ أَمْ سَلْوَةٌ عَنْ فَرَادِيسِ أَبِيْنَا آدَمِ
أَبْدَعْتَ تَصْوِيرَهَا الْغَالِي يَدُ تُلْهِمُ الْفَنَّانَ مَا لَمْ يُثْلِمِ
لَدَى الْفَتْنَةِ مِنْهَا مَوْلِدُ طَافِحِ الْبَهْجَةِ زَاهِي الْمَوْسَمِ
فَتْنَةٌ حَالِمَةٌ فِي سِنْدَسٍ خَضِيلِ الْمَلَمَسِ ، أَوْ فِي بُرْزَمِ
وَشِعَاعٍ غَامِرٍ مِنْ قَبَسٍ أَزَلَّ شَعَّ مِنْذِ الْقَدَمِ
هَبِطْتُ وَالْكَوْنُ غَشَاهُ الْمَسَا فَاحَاطَتْ بِالظُّلَامِ الْمُعْتَمِ
خَلَقْتُ فِيهِ الْأَمَانِي مِنْ أَسَى وَبَنَتْ أَعْرَاسَهُ مِنْ مَاتَمِ
كُلِّ مَا فِي الْكَوْنِ مِنْ فَنٍ بَدِيعٍ إِنَّمَا تُثْلِمُهُ دُنْيَا الرَّبِيعِ

٢ - مع الربيع للهاشمي الفيلاي (٢) :

صَفَّقِي يَا مَرْوَجُ إِنْ غَرَّدَ الطَّيْرُ
يَنَاقِي صَفْوُ الشُّعَاعِ الْمُرْقَرِقِ
وَاخْضَلِي مِنْ نَدَاوَةِ الطَّلِّ فِي السَّفْحِ

(١) من شعراء المغرب الأقصى ، أنظر ترجمة له بكتابنا (الشعر العربي المعاصر - في المغرب الأقصى) وكتابنا (الأدب العربي والنصوص : ٣٢٢) ط الوحدة العربية بالدار البيضاء .
ورسالة المغرب : أبريل ١٩٥٢ .
(٢) أنظر المراجع السابقة .

ومن فيض جدول .. يتدفق
وازهري فالربيع يخضل اغدا
قأ بزهر ملء البساط المزوق
وامرحى ! كالنسيم يارج بالعط
ر ، وإن هز زاهر الحقل صفق
وانهلي من نذاك ، فالجو .. أنغا
م ، وفي سفحك المبلل رونق

٣ - وحي الزهور لكنج (١) :

أيتها الأزهار الجسورة : ليتني أملك شجاعتك
وتواضعك البسيط
فأنت تظهرين على السطح ، وتقدمين عرضاً بريئاً
وتعودين إلى مضجعتك في الأرض مرة أخرى
وأنت لا تفخرين لأنك تدركين أصلك وحسبك
فثيابك المزخرفة مستمدة من الأرض .

* * *

أنت تطيعين شهورك وأزمانك ، ولكني أريد
حياتي كلها ربيعاً دائماً
وأريد ألا يعرف مصيري شتاء ، وألا ينتهي أبداً
وألا يفكر في شيء كهذا
آه .. ليتني أستطيع ، وأنا أرى مهدي في الأرض

(١) أنظر : الشعر كيف نفهمه ونتلوه للزايث درو ، ترجمة ابراهيم الشوش : ٢٣٩ .

أَنْ أَتَبَسُّمَ مِثْلِكَ ، وَأَبْدُوا سَعِيداً

* * *

علميني كيف أواجه الموت ، ولا أخاف

بل أَرْضِي مَهَادِنْتَهُ

كَمْ مَرَّةً شَاهَدْتُكَ فَوْقَ نَعَشٍ

وَأَنْتِ تَبْدِينَ جَمِيلَةً رَائِعَةً

أَيُّهَا الْأَزْهَارُ الْعِطْرَةُ عِلْمِي كَيْفَ نَبْعُثُ أَنْفَاسِي

الْحَلَاوَةُ فِي مَوْتِي وَتَعْطُرُهُ - مِثْلَ عَطْرِكَ -

٤ - وصف الربيع لأبي تمام (١) :

يَا صَاحِبِي تَقْصِيَا نَظْرِي كَمَا تَرَى وَجْهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تُصَوِّرُ (٢)
تَرَى نَهَاراً مُشْمِساً قَدْ شَابَهُ زَهْرُ الرُّبَا ، فَكَأَنَّمَا هُوَ مَقْمَرُ (٣)
دُنْيَا مَعَاشٍ لِلوَرَى ، حَتَّى إِذَا حَلَّ الرَّبِيعُ ، فَإِنَّمَا هِيَ مَنْظَرُ (٤)
أَضْحَتْ تَصَوُّغٌ بِطَوْنِهَا لِطُهْورِهَا نَوْرًا تَكَادُ لَهُ الْقُلُوبُ تُتَوَّرُ (٥)
مِنْ كُلِّ زَاهِرَةٍ تَرْقَرُقُ بِالنَّدَى فَكَأَنَّمَا عَيْنُ إِلَيْكَ .. تَحْدَرُ (٦)
تَبْدُو وَيَحْجُبُهَا الْجَمِيمُ كَأَنَّهَا عَذْرَاءُ تَبْدُو نَارَةً وَتَخْفَرُ (٧)

(١) أنظر : ديوان أبي تمام (ط القاهرة دار المعارف) : ١٥٦ .

(٢) تقصيا : أمنا النظر .

(٣) شابه : خالطه .

(٤) معاش : مجال للكد وكسب العيش .

(٥) تصوغ : تصنع .

(٦) تحدر : ينحدر دمعها .

(٧) تخضر : تختفي . الجميم : النبات الغض الكثير .

حَتَّى غَدَتْ وَهَدَّائِهَا وَنَجَادُهَا فِئْتَيْنِ فِي خِلَعِ الرَّبِيعِ تَبَخُّثِرُ (١)
مُصْفَرَّةٌ مُحْمَرَّةٌ فَكَانَتْهَا عَصَبٌ تَيْمَنُ فِي الْوَعَى وَتَمْضُرُ (٢)
مَنْ فَاقِعٍ غَضُّ النَّبَاتِ كَانَهُ دُرٌّ يُشَقَّقُ قَبْلُ ثُمَّ يُزَعْفَرُ (٣)
أَوْ سَاطِعٍ فِي حُمْرَةٍ فَكَانَتْهَا يَلْتَنُو إِلَيْهِ مِنَ الْهَوَاءِ مُعْصَفَرُ (٤)
صِبْغِ الذِّى لَوْلَا بَدَائِعُ صُنْعِهِ مَا عَادَ أَصْفَرُ بَعْدَ إِذْ هُوَ أَخْضَرُ (٥)

* * *

نَزَلَتْ مُقَدِّمَةُ الْمَصِيفِ حَمِيدَةٌ وَيَدُ الشَّتَاءِ جَدِيدَةٌ لَا تُكْفَرُ (٦)
مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ مِنْهُ وَيَعْدَهُ صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ الْغَضَارَةِ يَمْطُرُ (٧)
غَيْشَانِ ، فَالْأَنْوَاءُ غَيْثٌ ظَاهِرُ لَكَ وَجْهُهُ ، وَالصَّحْوُ غَيْثٌ مُضْمَرُ (٨)
مَا كَانَتْ الْآيَاتُ تَسْلُبُ بَهْجَةً لَوْ أَنَّ حُسْنَ الرُّوْضِ كَانَ يُعَمَّرُ (٩)
أَوْ مَا تَرَى الْأَشْيَاءَ إِنْ هِيَ غُيِّرَتْ سَمَّجَتْ ، وَحُسْنُ الْأَرْضِ حِينَ تُغَيَّرُ (١٠)

٥ - ربيع توماس ناش (١١) :

الربيع - الربيع الحلو - ملك العام البهيج

(١) وهدايا ونجادا : منخفضاتها وارتفاعاتها .

(٢) عصب : رايات .

(٣) يزعفر : يصبغ بالزعفران .

(٤) معصفر : مصبوغ بالمعصفر .

(٥) صبغ : أى صنع الله سبحانه .

(٦) مقدمة المصيف : أوله ، ويريد فصل الربيع .

(٧) يكاد من الغضارة : أى يقطر من لبنه .

(٨) الأنواء : الأمطار .

(٩) يعمر : يطول عمره .

(١٠) سمجت : قبحت .

(١١) الشعر كيف نفهمه ونثوقه للزاييث درو (ترجمة إبراهيم الشوش - ط منمينة

بيروت ١٩٦١م) : ٢٢٤ .

كل شيء يزهر ، والفتيات يرقصن في دوار
والبرد لا يلسع ، والطيور الجميلة تغنى :
كو كو ، جق جق ، بووى ، توو تياوو

* * *

زهور الربيع تملأ بالبهجة منازل الرّيف
والحملان ترقص وتلعب ، والرعاة يزمرن طول اليوم
ونحن نسمع الطيور ترسل هذه النغمات الحلوة
كو كو ، جق جق ، بووى - توويتاوو

* * *

الحدايق تتنفس الطيب ، والأفاحي تقبل أقدامنا
ويتقابل الأحباب الشبان ، وتجلس الزوجات في الشمس
وفي كل شارع تحيي آذاننا هذه الأنغام :
كو كو ، جق جق ، بووى ، توو يتاوو
الربيع ، أواه ما أحلى الربيع !!

٦- ربيع البحري :

أناك الربيعُ الطلُّ يختالُ ضاحِكًا	من الحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَ
وقد نَبَّهَ النَّيْرُوزُ فِي غَسَقِ اللَّجَى	أَوَائِلَ وَرْدٍ، كَنَّ بِالْأَمْسِ تَوَمًا
يُفْتَتِّحُهَا بَرْدُ النَّدى ، فكأنه	يَبْتُ حديثًا كان قبل مُكْتَمًا
فَمِنْ شَجَرٍ رَدَّ الرَّبِيعُ لِبَاسَه	عليه ، كما نَشَرَتْ وَشْيًا مُنْعَمًا
أَحْلَى ، فَأَبْدَى لِلْعُيُونِ بِشَاشَةً	وكان قَدْىً لِلْعَيْنِ إِذْ كَانَ مُحْرَمًا

وَرَقَّ نَسِيمُ الرِّيحِ ، حَتَّى حَسِبْتُهُ يَجِيءُ بِأَنْفَاسِ الْأَجِيَّةِ نُعْمًا (١)

٧- الربيع الجريح لأبي القاسم خمار (١) :

هَتَفَ الْحَمَامُ وَرَفَرَفَ الشَّحُورُ يَشْدُو بِالصَّفِيرِ
وَتَسَابَقَتْ فِي الْأَفْقِ أَسْرَابُ الْقَطَا جَذَلَى تَطِيرُ
وَالْوَرْدُ فَتَحَ ثَغْرَهُ لِلشَّمْسِ يَبْسُمُ .. بِالْعَبِيرِ
وَتَرَنَّحَ الْغُصْنُ الْجَمِيلُ ، فَصَفَّقَ الْوَرَقُ النَّضِيرِ
الْغَسَابَةُ الْغَنَاءُ مَاذَا حَلَّ بِهَا بِالْأَمْسِ الْمَطِيرِ

* * *

مَرَحَى لَجَنَاتُ الْحَيَا أَهْلًا بِفَضْلِكَ .. يَا رَبِيعَ
جَاءَ الرَّبِيعُ بِأَنْسِهِ ، بِالْحُبِّ بِالْأَمَلِ الْوَدِيعِ
يَنْتَلُو عَلَى الدُّنْيَا قَصَائِدَ كُلِّهَا شَعْر .. بِدِيعِ
وَيُلَامِسُ الزَّهْرَ الضَّحُوكَ ، وَيَنْشُرُ الْفَنَّ الرَّفِيعِ
جَاءَ الرَّبِيعُ ، وَفَارَقَ الْأَرْضَ الْمَزْخَرَةَ الصَّمِيعِ

* * *

حَقًّا لَقَدْ هَاجَتْ بِقَلْبِي خَفَقَةٌ نَحْو .. الْوَطْنِ
وَتَحَرَّكَ الشُّوقُ الدَّفِينِ بِمُهْجَتِي يُذَكِّي الْمِحْنَ
وَتَرَاجَعَتْ ذِكْرِي خَيْسَالِي عَبْرَ قَافِلَةِ الزَّمَنِ
ذَكَرَى الصَّبَا وَجَمَالِهِ ، ذَكَرَى الْأَجِيَّةِ وَالسَّكَنِ
آه ، لَقَدْ حَلَّ الرَّبِيعُ ، وَحَلَّ فِي نَفْسِي الشَّجَنِ

* * *

(١) ديوان البحترى .

(٢) من شعراء الجزائر المحدثين ، أنظر ترجمة له في كتابنا (الشعر العربي المعاصر -
في الجزائر) .

أَيْنَ النَّخِيلِ ، وَأَيْنَ هَاتِيكَ الْخَمَائِلِ .. وَالسُّهُولِ
وَفَرَّاشَةِ الْحَقْلِ الْمَلِيحَةِ حَوْلَ أَحْلَامِي .. تَجُولُ
تَسْمُو لِتَحْتَفِيزِ الْأَشْعَةِ ثُمَّ تَهْوِي فِي فَضُولِ
وَأَنَا هُنَاكَ أَهْمُ مِنْ فَرَحِي عَلَى دُنْيَا فُؤُولِ
حَيْثُ الطَّلَاقَةِ وَالْجَلَالِ ، وَحَيْثُ عَرَبْدَةُ السُّيُولِ (١)

(١) أنظر : ديوان (ريبي الجريج (ص ١٧) (الشركة الوطنية بالجزائر ١٩٧٠) •

الرحلات الخيالية

في الأدب العربي

والآداب العالمية

رحلة ابن شهيد في الأدب الأندلسي

رحلة أبي العلاء المعري في الأدب العباسي

رحلة دانتى في الأدب الإيطالي

رحلة ملتن في الأدب الإنجليزي

الرحلات الخيالية

فى الأدب العربى

والآداب العالمىة

تمهيد :

إن فكرة الرحلات الخيالية إلى السماء تعد فكرة انسانية قديمة طافت بخيال كثير من الأناسى بل شغلت حيزاً كبيراً من تفكيرهم ، فنذ عرف الناس عن طريق الرسل والفلاسفة أن ثمة عالماً آخر غير العالم الدنيوى إليه المآب والمرجع ، وهم يتفكرون فى ماهية هذا العالم ونوعه ، وسمحوا لخيالهم أن يعرج بهم إلى السموات العلا ، أو يهبط بهم إلى أطباق الأرض السفلى ، وأن يطوف بهم أحياناً وهم فى أحلام اليقظة ، وأنا وهم على جناح الفكرة التى قصها عليهم الرسل ، أو تطرق إليها حكماءهم وفلاسفتهم .

فقدماء المصريين يتحدثون عن الحياة الثانية ، ويسطرون ذلك على جدران معابدهم ، ووثائق البردى ، بل دفعهم ذلك إلى لون من البحث عن التخليد ظهر فى (فن تحنيط الأجساد وحفظها) اعتقاداً منهم بأن الروح ستعود إليها ، وتحيَا مرة ثانية فى عالم الآخرة (انظر : كتاب الشرق القديم للدكتور نجيب ميخائيل) ، ونجد مثل هذا فى أساطير بابل وآشور ، وفى ملحمتى هوميروس المعروفتين (باللياذة ، والأوديسة) عند قدماء الإغريق ، وفى ملحمة فرجيل *Virgil* المعروفة (بالإنياذة) عند الرومان ، حيث يعتقدون وجود حياة ثانية ، وعوالم أخرى غير عالمهم الدنيوى ، منها عالم الموتى والأرواح ، ومن ثم فهم يهبطون إليه ، فهذا (أوديس) بطل الأوديسة يرحل إلى العالم الثانى ، عالم الموتى ، ليقابل العراف ثيريسا ، الذى يقول له : لم تركت عالم الحياة والنور ، وأتيت إلى أرض الموتى ؟ (انظر : الأوديسة ، ترجمة دار الهلال) . وهذا (إنياس) ملك

طروادة ، وبطل الإنيادة يهبط إلى الجحيم ليقابل أباه (١) (أنشيز) فتقوم الكاهنة (سيل) بمرافقته إلى مقره .

ثم جاءت الرسائل السماوية الثلاث التي نعرفها (الموسوية والعيسوية والمحمدية) لتتحدث عن عالم الآخرة ، والبعث والنشور والحساب والعقاب ، بل جاءت الرسالة المحمدية لتطرق عالم السموات بقوة في هذه الرحلة المعروفة في الدين الإسلامي برحلة (الإسراء والمعراج) ، تلك الرحلة التي خرجت من نطاق الخيال ، إلى نطاق الحقيقة والواقع ، فغدت بذلك معجزة من معجزات محمد (ص) الخالدة .

ويقف معنا على طريق الرحلات الخيالية أربعة آثار أدبية ، تعد من أمهات الرحلات ، حتى أنها شغلت حيزاً كبيراً في دراسات الآداب العالمية ، ومنها أدبنا الحديث ، سواء تطرق الدارسون إلى تبيان رحلة واحدة ، أم رحلتين ، أم ثلاث على سبيل الدراسة المقارنة ، بإظهار جوانب الاتفاق والاختلاف ، وقد تكون أكثر هذه الدراسات منصبة على المقابلة بين اثنتين فقط ، هما في الغالب (رسالة الغفران لأبي العلاء المعري) و(الكوميديا الإلهية لدانتي) ، ولكن دراسة مستفيضة عن الآثار الأربعة جملة واحدة لم نجدها حتى اليوم .

* * *

الرحلات التي سنعرض لها في هذه الدراسة على التوالي هي : رحلة ابن شهيد الأندلسي وتسمى رسالة (التوابع والزوابع) ، ورحلة أبي العلاء المعري ، وتسمى (رسالة الغفران) ، ورحلة دانتي الشاعر الإيطالي ، وتسمى (الكوميديا الإلهية) ، ورحلة ملتن الشاعر الإنجليزي ، وتسمى (الفردوس المفقود) .

(١) أنظر : مقدمة الكوميديا بقلم : حسن عثمان ، وقارن ب (في الأدب المقارن لعبد الرزاق حميدة : ٩٨ ط الأنجلو ١٩٤٨م) .

المؤلفون :

ابن شهيد : هو أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن شهيد الأندلسي من أبناء قرطبة ، ولد عام ٣٨٢ هـ وتوفي عام ٤٢٦ هـ . وشب في بيت تظله أكناف الثراء والسلطان ، وتمرس بأساليب الأدب واللغة على طريقة عصره . وقد تعددت جوانب فنه ، فهو شاعر ، وناثر ، وناقد ، وقاص ، وشغل منصب الوزارة لفترة قصيرة في عهد الخليفة عبد الرحمن الخامس الملقب بالمستظهر ، كما تذكر المصادر القديمة (١) . ولعل أوسع وأعمق دراسة عن ابن شهيد هي تلك الدراسة التي صدر بها (د . يعقوب زكي) ديوان ابن شهيد عند تحقيقه له (٢) ، وقدر راجعها محمود مكى .

وهذه النشأة المتحررة جعلت منه شخصا ذا رأى حر ، مما حفزه إلى مهاجمة الأدباء الجامدين في عصره : وخب ووضع في السياسة في وقت كانت فيه سطوة الدولة الأموية الأندلسية تؤذن بأبهار : تلك الدولة التي بدأت مع عبد الرحمن الداخل سنة ١٣٨ هـ . وانتهت عام ٤٢٢ هـ ، فقد تمزقت تلك الدولة إلى دويلات مما نعرفه في التاريخ باسم (عهد ملوك الطوائف) ، واستشرى خطر الفتنة ، وأصابه منها قدر قذف به إلى السجن حينما من الدهر .

أبو العلاء (٣) : ولد أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان (٤)

(١) أنظر : النخيرة لابن بسام ق ١ م ١ ص ١٦١ ، وفيات الأعيان لابن خلكان ١١٦/١ (تحقيق إحسان عباس) ، وجذوة المقتبس للحميدى : ١٢٤ (تحقيق ابن تاووت) وبغية الملتبس للضبي رقم : ٤٣٧ ، ومطمح الأنفس لابن خاقان ١٦ ، والمطرب لابن دحية : ١٦٠ والمغرب لابن سعيد : ٧٨/١ ، ومجمع الأدباء لياقوت : ٢١٨/٢ ، والنثر الفني لزكي مبارك : ٣٠٢/٢ ، واعتاب الكتاب : ٧٤ ، واليتيمة : ٣٥/٢ (ط - دار الفكر بيروت ١٩٧٣ م) .

(٢) ط . دار الكاتب العربي - القاهرة (دون تاريخ) ، وقارن بمقدمة شارل بيلا لطبعة بيروت ، دار المكشوف ١٩٦٣ م .

(٣) أنظر : ترجمة مفصلة له ، ودراسة وافية في كتابنا الدراسات الأدبية ، الجزء الثاني (ط . دار الفكر بيروت) .

(٤) أنظر : وفيات الأعيان : ١١٣/١ ، وقارن بمجمع الأدباء لياقوت : ، وتعريف القدماء بأبي العلاء .

التنوخى (١) سنة ٣٦٣هـ في معرة النعمان (٢) في وقت عظم فيه اضطراب الأحوال السياسية ليس في سورية فقط ، بل في أنحاء بلدان المشرق ، فقد توزعت الخلافة دويلات كثيرة ، كان أظهرها الدولة الحمدانية في حلب على عهد سيف الدولة .

ولقد استقبل الدنيا بغير ما يجب الإنسان أن تستقبله به ، فما كاد يشارف الرابعة من عمره حتى أصابه الجدري ، فأوذى بنور عينيه ، ولكن هذه العاهة لم تكن لتحجب عن عبقرية المعري آفاق التحليق ، فهل من ثقافة عصره في اللغة وآدابها والمنطق والفلسفة ، وطاف بالمدن السورية المعروفة بالعلم ، ثم سافر إلى بغداد ، ولكنه لم يلق ما كان يصبو إليه من رفعة ، لأن الحساد تألبوا عليه ، فقفل راجعا إلى المعرة ، عندما علم بوفاة أمه التي اشتد جزعه عليها ، وترك فقدها في حياته فراغا عميقا .

ويوم عاد من بغداد إلى المعرة كان في نحو الأربعين من عمره ، وتعتبر هذه السن هي الفاصل بين طورين من حياته ، ففي الطور الأول كان أديبا لا يخالف بقية الأدباء في كثير ، وفي الطور الثاني أصبح أبا العلاء الذي استحق لقب (شاعر الفلاسفة) و(فيلسوف الشعراء) .

وفي هذا الطور لزم بيته وسمى نفسه (رهين المحبسين) بل رهين المحابس الثلاثة يعنى بيته ، وعماه ، وجسمه ، حيث يقول :

أراني في الثلاثة من سجوني
فلا تسأل عن الخبر النبئ
لفقدى ناظري ، ولزوم بيتي

(١) سمو بذلك لأنهم تنخوا بمكان في الشام ، أى اجتمعوا به ، وأقاموا فيه (أنظر : وفيات الأعيان : ١١٥/١) .

(٢) بلدة في شمال سورية من أعمال حمص تقع بين حلب وحماة (أنظر : معجم البلدان لياقوت) .

وكون النفس ، في الجسم الخبيث

وكانت وفاته عام ٤٤٩ هـ في أثناء خلافة القائم العباسي ، وله من العمر ٨٦ سنة ، ويقال أنه أوصى أن يكتب على قبره :

هذا جناه أبي علي

وما جنيت على أحد

دانتى : Dante ولد في فلورنسا بإيطاليا عام ١٢٦٥ ، ودرس اللاهوت والقضاء ، وشغف بالأدب فطار صيته بين أبناء وطنه ، حتى ليعدده كثير من الدارسين أول شعراء إيطاليا المبدعين ، ومن أعظمهم قدرا .

وعندما شب دانتى وعجم عوده ، شارك في السياسة وسط هذه الزعازع التي كانت تجتاح إيطاليا آنذاك ، ثم ما لبث أن انحرف وهو في ميعة الشباب ليعمل جنديا في خدمة وطنه ، ولما بلغ الثلاثين من عمره شغل منصب القضاء في فلورنسا .

وفي أثناء ذلك انقسم حزب الغولقة على نفسه وانشطر إلى قسمين ، فانضم دانتى إلى القسم الضعيف ، فما كان من القسم الآخر الذي آل إليه الأمر في الدولة - بمساعدة البابا بونيفاس الثامن - وشارل دي فالوا شقيق ملك فرنسا ، إلا أن تعصب ضد دانتى ، وقام بنفيه عام ١٣٠٢ م إلى خارج فلورنسا ، وحاول حزبه استرداد مكانته ولكنه باء بالفشل ، ومن ثم كتب على دانتى أن يظل طريدا حتى آخر أيام حياته ، حيث مات في (رافنا) سنة ١٣٢١ .

(١) أنظر : في ترجمته مقدمة الكوميديا بقلم حسن عثمان ، وتاريخ الأدب الإيطالي لآرتور ومانينو ، ومحاضرة (دانتى الليجيري) لعيسى الناعور مجلد ١٩٦٣ م) مجموعة محاضرات الموسم الثقافي لوزارة الثقافة بسورية - دمشق ١٩٦٤ م . وقد جمعا في كتابه (أدباء من الشرق والغرب) ، ودانتى لمصطفى آل عيال (سلسلة أقرأ لدار المعارف ١٩٥٦ م) . ودانتى الليجيري لطف فوزى ، القاهرة ١٩٣٠ م .

وكان لجفاء أخلاقه وصرامة طباعه ، وصراحته في الرأي أثر كبير في ناله من اضطهاد وقد بدأ حياته الأدبية برواية طويلة تخللها كثير من قصائد الشعر الغنائي ، وصف فيها حبه لبياتريس بورتناي التي رآها وهي في التاسعة من عمرها فعلق قلبه بها حتى غدت رمزاً فلسفياً صوفياً ، وسمى الرواية باسم (الحياة الجديدة) . وقد تزوجت دون أن تعلم بحبه العظيم لها ، كما تزوج هو بدوره من (جيما دى مانيتودوناني) وهو في الثلاثين من عمره ، وأنجب منها ولدين ، وبنتا أسماها باسم محبوبته .

جون ملتن : شاعر انجليزي ولد عام ١٦٠٨ م وتخرج في جامعة كمبردج ، وأعد نفسه ليكون أديبا ، وكان يحمل بين جنبيه فكرة سامية عن رسالة الشاعر في الحياة التي توشك أن تكون رسالة الأنبياء ، ويرى أن على الشاعر أن يأخذ بيد المجتمع ، وأن ينصر قضاياه ، ويرتفع به إلى المستوى اللائق .

وتعد مجموعته الشعرية التي ظهرت سنة ١٦٤٥ م مفتاحا لعظمته الأدبية ، وفيها خلاصة آرائه واتجاهاته ، حيث اهتم بنشر الموضوعات الاجتماعية والسياسية في عصره ، حتى أن بعض نظرياته أساءت إلى الملك تشارلس الأول ملك إنجلترا ، وكان يرى أن تكون الصحافة حرة كي تستطيع توجيه الرأي العام .

وحينما تزوج من ماري برويل سنة ١٦٤٤ م ما لبثت أن هجرته ثم عادت إليه ثانية فكتب في أثناء ذلك جملة مقالات يشرح فيها موافيق الطلاق وقضاياه ، وشغل كثيراً من المناصب المهمة في حكومة كرومويل ، وكان لسانها الناطق المدافع عنها ، وفي سنة ١٦٥٠ فقد بصره مما أثر في حياته تأثيراً كبيراً ، وجعله ثائراً منشأماً ، وفي هذه الآونة ألف ملحمة الرائعة (الفردوس المفقود) التي خلدهت سنة ١٦٦٧ م .

تعريف بالرحلات الأربع :

أولاً : خلاصة التوابع والزواج : رسالة ابن شهيد عبارة عن قصة خيالية يحدثنا فيها عن رحلة قام بها في عالم الجن على ظهر جواد خاص به

أجواز الفضاء ، وكان يحط الرحال حينما شاء في مناطق الجان . وفي أثناء رحلته التقى بشياطين الشعراء ، وقرناء الخطباء والكتاب . وناقشهم وسألهم عن نتائجهم ، واستنشدتهم إياه ، وهو في أثناء ذلك يبدى رأيه في الشعر والأدب ، والأشخاص ، وبخاصة نتاج خصومه .

ثم يحاول أن يثبت علو كعبه ، ويفاخر بقيمته العلمية متخذاً من قدامى الشعراء والنقاد العرب إجازات تشبه بتفوقه على أقرانه .

وكان مسرح أحداثه أحد أودية الجان ، وقد اتخذ أبطاله من الشياطين ، فالتوابع : (جمع تابع أو تابعه وهو الجنى أو الجنينة) وكلاهما يصاحب الإنسان أينما سار وأينما حل ، والزوابع : (جمع زوبعة وهو اسم للشيطان أورئيس الجان) .

وقد بعث برسائله لشخص كناه بأبي بكر ، وذهب كثير من الكتاب إلى أن أبا بكر هذا هو شقيق أبي محمد بن حزم الفقيه الأندلسي المشهور . وصاحب (طوق الحماة) ، ومن الذين ذهبوا هذا المذهب أحمد ضيف في كتابه (بلاغة العرب في الأندلس) ، وبنت الشاطيء في كتابها (الغفران (١)) وذهب آخرون ، ومنهم أحمد هيكل (٢) : إلى أن أبا بكر المقصود هو الكاتب المعروف باسم (اشكياط) وكان منافسا للدودا لابن شهيد ، وذهبت فئة ثالثة : إلى أنه أبو بكر بن ماء السماء .

ويبدو أن هؤلاء الكتاب المحدثين قد تابعوا ابن بسام صاحب النخيرة ، وابن سعيد المغربي صاحب (المغرب في أخبار المغرب) حيث قال ابن بسام أنه أبو بكر بن حزم (٣) أنا ، ولكن أبا بكر هذا كان قد مات ، وهو بعد ما يزال في دور الصبا ، وكان ذلك في الطاعون الذي اجتاح قرطبة سنة ٤٠١ هـ (٤) ، وقال : أنا إنه أبو بكر المعروف باشكياط (٥) ، وقال

(١) الغفران : ٢٩٤ .

(٢) الأدب الأندلسي : ٤٢٠ .

(٣) النخيرة : ٢١٠ / ١ .

(٤) طوق الحماة : ٥٤ .

(٥) النخيرة : ١٩٥ / ١ .

ثالثة : أنه أبوبكر بن ماء السماء (١) ، ولعل التفسير القويم هو ما ذهب إليه يعقوب زكى : من أن الاستنتاج الصحيح لهذه المشكلة نجده عند الحميدى (٢) من أن الرسالة موجهة إلى من يدعى أبا بكر يحيى بن حزم ، وهو من أسرة تختلف عن أسرة ابن حزم (٣) .

أما تاريخ تأليف هذه الرسالة فغير معلوم مما دعا جملة من الكتاب إلى الظن والتخصص ، وسبب بحث هؤلاء الدارسين هو تحديد الشخص السابق أهو ابن شهيد أم أبو العلاء ، وبالتالي من الذى تأثر بالآخر ، ويقول يعقوب زكى « من سوء الحظ أننا لانعرف تاريخاً محدداً لتأليف (رسالة التوابع والزوايع) وكل التواريخ التى تقدم بها الباحثون من قبل خاطئة ، فالبستانى يقول : إنها كتبت بعد عام (٤١٤ هـ = ١٠٢٣ م) ، وأحمد هيكى يقول : إنها كتبت فى (٤١٥ هـ = ١٠٢٤) ويؤكد بروكلمان — دون أن يبدى أى دليل — أنها كتبت قبل رسالة الغفران للمعرى بعشرين سنة ، ولما كانت رسالة أبى العلاء قد كتبت حوالى ٤٢٤ هـ ، فإن التاريخ الذى يقول به بروكلمان هو عام (٤٠٤ هـ = ١٠١٣ م) أما زكى مبارك — فهو يجازف — فيقول : انها كتبت بين عامى (٤٠٣ و ٤٠٧ هـ = ١٠١٢ و ١٠١٦ م) . . . والتاريخ الصحيح ينحصر بين عامى : (٤١٦ و ٤٢٠ هـ = ١٠٢٥ و ١٠٢٩) (٤) .

بواعث تأليفها : لم يكن لابن شهيد ثمة حافز إلى تأليف رسالته على ما يبدو غير إظهار نبوغه وعلمه ، ومحاولته أن تكون له الصدارة بين رجال الفكر والأدب فهو يريد أن يكون الشخصية المرموقة التى يؤبه لها ، ويعول على كلمتها .

فقد استهل رسالته بمناقشة مع أبى بكر تشبه أن تكون مدخلا للرسالة : أشاد فيها بنبوغه ، ودافع عن فنه ، حتى أن أبا بكر هذا يأخذه العجب ،

(١) الذخيرة : ق ١ م ٢ ص ٩ ، وقارن بنفح الطيب للمقرى : ٩٩/٢

(٢) أنظر : الجذوة : ٣٠٠ .

(٣) مقدمة ديوان ابن شهيد : ٤٤ .

(٤) المرجع السابق : ٤٤ .

ويتساءل : كيف تكون مثل هذه الشخصية موجودة بين جوانب المجتمع الأندلسي ، ثم لا تتبوأ مكانها اللائقة بها ؟ وكيف يستقيم لأولى الرأي أن يغمطوها حقها ، بل يزيد أبو بكر فيقسم قسماً غير حائث فيه : أن هذه الفرائد التي يأتي بها ابن شهيد ليست من كلام البشر ، بل هي وحى يوحى إليه به من الزواجر والتواجر ، فهم الذين ينجلونه وعلونه بألوان العبقرية ، وأنماط الفنون في الشعر والنثر ، لأن ما يأتي به ليس في قدرة البشر .

ثم لا يكتفى ابن شهيد بهذا التقديم ، فليجأ إلى شيوخ الأدب القدامى ، ونقاد الفكر العربي كالجاحظ وعبد الحميد الكاتب وديع الزمان الهمداني لينزع من قرنائهم وشياطينهم إجازات تشهد بعلو كعبه ، وتفوقه على أقرانه .

فها هو صاحب الجاحظ وصاحب عبد الحميد يستمعان إلى شيء من من فنه وأدبه ، ويتبادلان معه وجهات النظر ، ويعرج ابن شهيد في أثناء ذلك على حساده الأندلسيين ، حتى يصل إلى أبي القاسم الإفريقي ، وكان من رجال اللغة شديدي التحامل على ابن شهيد ، ويأتي ابن شهيد إلا أن ينظره ليفحمه ، ويخرس لسانه على مرأى ومسمع من زعيمى الأدب المشرق .

ثم يعرض ابن شهيد أخيراً لجانب من جوانب الحياة الاجتماعية شاع في عصره ألا وهو الحب والغزل حتى غدا مرضاً بين أبناء عصره ، ولم يقتصر على الأناسى ، بل امتد إلى الحيوانات فغدت بدورها من حمير وبغال تأبى إلا العشق والغزل بمحبتها .

ولا ننسى أن زعيم المحبين في عهده ، وهو أبو محمد بن حزم قد وضع كتابه (طوق الحمامة) (١) في هذه الفترة ، هذا الكتاب الذى يعلق عليه طه حسين بقوله : « إن الغزل والحب قد شاعا في الأندلس في عهده حتى أصبحا كالماء والهواء » (أنظر : كتاب : في حديث الشعر والنثر لطفه حسين) (٢) .

(١) أنظر : طوق الحمامة لأبي محمد بن حزم : ١٦ .

(٢) وقارب بكتابنا الحب ومذاهبه الجمالية والنفسية (ط . دار الفكر بيروت) .

ثانياً : خلاصة رسالة الغفران : يعد المعري من أكثر كتاب العربية نتاجاً ، حيث خلف لنا عدداً كبيراً من الآثار الشعرية والنثرية أربت على السبعين (١) مؤلفاً ، تناول فيها موضوعات شتى من حكمة واجتماع ونقد وأدب ولغة ، وأشهرها في الشعر (اللزوميات) وفيها بسط جل آرائه الفلسفية التي تستوقف الانتباه بجرأتها وأصالتها « وخلوها من أبواب الشعر المطروقة .. وانصراف صاحبها إلى نقد الحياة ، وتقييد نفسه تقييداً شديداً بلزوم مالا يلزم » وفي النثر (رسالة الغفران) وفيها بسط جل آرائه النقدية في أرفع أدب ، وأجل بيان وضمئها فنوناً شتى من اللغة والأدب .

والرسالة عبارة عن مقدمة أملاها أبو العلاء رداً على رسالة تلقاها من أحد معاصريه ، واسمه على بن منصور الجلي ، وكنيته ابن القارح ، والرسالة تنقسم إلى قسمين رئيسيين ، القسم الأول : هو رحلة ابن القارح في الجنة ، وفي الجحيم ، والقسم الثاني : هو رد المعري على رسالة ابن القارح .

وقد بدأ القسم الأول بأنه تلقى رسالة ابن القارح التي « بحرهما بالحكم مسجور ومن قرأها لا شك مأجور » ، وأن الله قد غرس للشيخ ابن القارح بسببها في الجنة شجراً ظليلاً ، وفي ظلال تلك الأشجار ولدان مخلدون .. (٢) ، وجنة الغفران حافلة بالحركة واللذة ، ففيها الصيد ، والرقص والغناء ، وفيها المأككل الشهية ، والمشروبات اللذيذة ، وفيها إلى جانب ذلك الأدباء والمجالس الأدبية .

ثم يخطر للشيخ ابن القارح خاطر نزهة في الجنة ، فيركب نجيباً من نجب الجنة .. ويسير به على غير منهج .. ، فيلقى الأعشى وقد صار عشاء حوراً ، فيعجب من دخوله الجنة ، بعد أن مات كافراً (٣) ، فيخبره الأعشى أنه استشفع بمحمد صلى الله عليه وسلم فشفع له .

(١) أنظر : معجم الأدباء : ، وأبا العلاء لأحمد تيمور : ٩٣ (ط. الأنجلو) .

(٢) رسالة الغفران : ١٣٩ .

(٣) المصدر نفسه : ١٧٥ (تحقيق بنت الشاطئ) ط. دار المعارف ١٩٦٩ م .

ثم ينظر الشيخ فى رياض الجنة فىرى قصرين منيفين ، أحدهما لزهر
بن أبى سلمى ، والآخر لعبيد بن الأبرص ، ويلتمس لقاء الرجلين ،
ويسأل زهراً : « بم غفر لك ؟ » فيخبره أن نفسه « كانت من الباطل نفوراً ،
فصادفت ملكاً غفوراً ، وأنه كان يؤمن بالله العظيم » (١) .

ثم يلتقى عبيداً ، فيقول : السلام عليك يا أخا بنى أسد ، فيقول وعليك
السلام ، ويسارع عبيد إلى القول : لعلك تريد أن تسألني بم غفر لك ؟ ..
لقد شملتني الرحمة بسبب البيت الذى قلته ، فى أيام الحياة ، ألا وهو :

من يسأل الناس يحرموه

وسائل الله لايخيب (٢)

ويلقى عدى بن زيد ويسأله : كيف كانت سلامتك على الصراط (٣) ؟
ثم يدعوه عدى إلى رحلة صيد ، ويركبان ساجحين من خيل الجنة ، ثم يلتقى
أبا ذؤيب الهذلى ، والناطقة الجعدى والذبياني ، ويمر بهم سرب من أوز
الجنة فينزل بهم ، ويبصر جوارى كواعب يرفلن فى وشى من الجنة ،
وبأيديهن المزهرة وآلات الموسيقى ، ويغنين النداء بما يريدون .

ويرغب فى أن يطلع على أهل النار فيركب بعض دواب الجنة فيمر فى
طريقه إليهم بمدائن الجن الذين آمنوا بمحمد عليه الصلاة والسلام ، فيعدل
إليها ليلتمس بعض أخبار الجن ، وأشعار المردة ، ويلقى أحدهم (الخيتعور)
الذى ينشده قصيدتين من شعره (٤) .

وينظر فى النار فىرى إبليس فى العذاب فيشمت به ، فيقول إبليس :
من الرجل ؟ فيقول : أنا فلان ابن فلان من أهل حلب . كانت صناعتى

(١) المصدر نفسه : ٢٤ (ط . كيلانى) : ١٨٣ (ط . بنت الشاطىء) .

(٢) المصدر نفسه : ٢٤ (ط . كيلانى) : ١٨٦ (ط . بنت الشاطىء) .

(٣) المصدر نفسه : ٢٥ (ط . كيلانى) : ١٨٦ (ط . بنت الشاطىء) .

(٤) المصدر نفسه : ٨٥ (ط . كيلانى) : ٢٩١ (ط . بنت الشاطىء) .

الأدب أتقرب به إلى الملوك . فيقول له ابليس : بئست الصناعة ، أنها تهب غفة من العيش ، لا يتسع بها العيال (١) .

وحفلت الجحيم بعدد من الشعراء من أمثال : بشار ، وعنترة ، وعمرو ابن كلثوم ، وأمرئ القيس ، والأنخل ، والمهلهل ، وقد سماها بأسماء وردت في القرآن ، ورسم لها خطوطاً مستعارة من الدين ، ومن الشعر القديم والخيال ، ثم يترك أهل الشقاء ويعود إلى الفردوس .

والقسم الثاني : يدور حول المسائل التي سأله عنها ابن القارح ، ويستطرد أبو العلاء إلى مسائل أخرى يرى أنها أجدر بالإجابة من مسائل ابن القارح .

بواعث تأليفها : يتضح لأول وهلة أن رسالة الغفران (٢) كتبت ردّاً على رسالة ابن القارح ، ولكن يقرر النقاد أن ثمة عوامل كثيرة حدت بأبي العلاء إلى وضع رسالة الغفران — أما العامل المباشر فرسالة ابن القارح — وهي إن شئت : العذر الذي تذرّع به المعري لظهور ما كان من عادة علماء عصره أن يظهره من براعة تصرف في فنون اللغة ، وإطلاع واسع على غريبها ووعرها ، وثقافة أدبية قل نظيرها .

كما كانت فكرة البعث والنشور ، وما بعدهما من حساب وثواب أو عقاب من الأفكار التي سيطرت على نفس أبي العلاء المعري معظم حياته فلأبها أشعاره وكتابات ، وكثيراً ما تمنى أن يلقي بعض من ماتوا فيسأله عما بعد الموت من شقاء ونعيم ، لتنتهي بذلك شكوكه وحيرته (٣) ، فقال :

لو جاء من أهل البلى مخبر

(١) المصدر نفسه : ٣٠٩ (بنت الشاطئ) .

(٢) ذهب بعض الدارسين إلى أنها ملحمة كالبستاني والمحاسني ، وذهب آخرون إلى أنها مقامة كشوق ضيف وعبد القادر المغربي ، وذهب فريق ثالث إلى أنها قصة لطف حسين ، وجورجي زيدان وحيدة ، وفي الحق فهي رحلة كما ذهبنا في دراستنا .

(٣) في الأدب المقارن لحميدة : ٨٠ .

سألت عن قوم وأرخت

هل فاز بالجنة . . عملها

وهل ثوى في النار نوبخت

كذلك كانت الرسالة متنفساً لقلب الشيخ المعري الذي نزع إلى الخيال ينال به ما لم ينله في الواقع ، إذ كتبها وهو في الستين من عمره تقريباً ، « وبعد أن قطع مراحل الحياة الدنيا ، وأشرف على العالم الآخر ، وانصرفت نفسه إلى التأمل الطويل الحزين في مصير الإنسان .

في ذلك الجو القاتم ظهرت الغفران ، وفي تلك الحالة النفسية الأليمة أملى أبو العلاء رسالته ، وإنها لحالة تفسر لنا ما في « الغفران » من أشواق مستشارة إلى الرغبات المادية ، وعرض متفنن لنعم الحياة منقولة إلى العالم الآخر « (١) .

ورأى بعض الدارسين : أنه كان يود التصريح ببعض معتقداته وآرائه دون خوف أو تردد ، ولكنه خشي ذلك فجنع إلى التقيّة ، وآثر أن يغلف تلك الآراء بستار من غريب اللغة والتعقير اللفظي ، وأن تكون فكاهته ستراً لما شاع بين المسلمين من صور خرافية ، ومبادئ وأوهام دخيلة جعلوها مصدرها الدين (٢) .

ثالثاً : خلاصة الكوميديا : عبارة عن قصة حب مبطنة بالسياسة والدين ، فقد حكى لنا دانتى قصة حبه لبياتريس ، وكان حباً غير متبادل ، فهو من طرف واحد فقد أحبها دون أن تلوى هي بهذا الحب ، وكانت في نحو التاسعة من عمرها ، وأنشأ فيها حينئذ ديواناً من الشعر ، ووعد في نهاية هذا الديوان ، أن يسجل شيئاً خالداً عنها ، لم يسبق لحب أن قاله على الإطلاق ، وذلك حيث يقول : لقد صممت على ألا أقول بعد الآن شيئاً في هذه المحبوبة المقدسة ،

(١) الغفران لبنت الشاطيء : ٨ .

(٢) في الأدب المقارن لحميدة : ٨٠ .

حتى يحىء الزمن الذى أستطيع أن أتحدث عنها فيه بكل جدارة .. ، وأرجو أن أقول فيها ما لم يقل مثله أحد قط فى أية امرأة » .

وتزوجت الفتاة بياتريس من آخر عندما بلغت سن الزواج ، وأحسن بوطأة الأسى تَهْصِرُ فؤاده فوجه طاقته إلى السياسة والحكم القائم فى بلده فلورنسا ، ولكنه اصطدم برجال الحكم ورجال الدين فعملوا على نفيه ، ومن ثم عاش مشرداً دون أمل فى العودة لوطنه الذى يحبه حباً جماً ، حتى أن بولونيا لما عرفت فضله ومكانته الأدبية عرضت عليه أن تمنحه لقب مواطن ، وتقلده الوسام الجامعى الذى يعادل الآن درجة الدكتوراة الفخرية ، ولكنه رفض ، وأبى أن يشرك حبه لوطنه شئاً آخر ، ولعل أكبر تقدير لدانتي هو هذه المقولة التى نادى بها (وليم جلادستون) رئيس وزراء إنجلترا خلال القرن التاسع عشر ، حيث قال : إن قراءة دانتي ليست مجرد متعة ، بل إنه بطولة ودرس متعدد الجوانب .. ، إنه ترويض شاق للقلب والفكر والإنسان بأسره ، لقد تزودت من مدرسة دانتي ب زاد عقلى ساعدنى على أن أمضى فى رحلة الحياة إلى سن الثالثة والسبعين » .

بواعث تأليفها : فى نعمة الأسى والحزن الذى كان يحتاج دانتي وهو رهين الننى والغربة ، رأى أن الفرصة سانحة كى يضع كتابه الذى تواعد فيه مع نفسه أن يسجل عن محبوبته أثراً أدبياً لم يسبق لكاتب أن عاجله ، ولا لريشة مصور أن لمستته ، وكانت فى الوقت نفسه فرصة اهتبلها كى يهاجم خصومه السياسيين ويقذف بهم فى أحضان الجحيم ، وهم الذين ناصبوه العداء فى حياته ، ولم يستطع أن يثأر منهم فى دنياه الواقعية ، فلم لا يثأر منهم فى دنياه الخيالية !

ثم هو لا يهاجم السياسيين فقط ، بل يأخذ معهم نقرأ من رجال الدين على رأسهم البابا بونيفاس الثامن ، وهو إلى جانب ذلك يشيد بأصدقائه الذين حفظوا له الود ، ومن هنا جاءت الكوميديا فى ثلاثة أقسام :

القسم الأول صور فيه الجحيم ، وفى (الجحيم) رمى بكل أعدائه وأعداء

وطنه ، والقسم الثاني هو (المطهر) أو بمعنى أدق (الأعراف) : والجسر الفاصل بين النار والجنة ، وفي المطهر وضع من كانت ذنوبهم هينة خفيفة : وقد صاحبه في رحلته إلى الجحيم والمطهر فرجيل صاحب الإنيابة . الذى يعد رمزاً للعقل .

وفي القسم الثالث وهو (الفردوس) وضع أحبابه ، ولا سيما بياتريس . فهو لا يكاد يخرج من المطهر ، ويلج باب الفردوس ، حتى تظهر له وترحب به ، وتتولى هى بنفسها الطواف به في نواحي الفردوس : وفي هذا القسم عالج العقيدة الكاثوليكية التي يدين بها ، وبعض جوانب الفكر المسيحى وأوضح أن المؤمنين سيجزون خيراً .

رابعاً — خلاصة الفردوس المفقود : حكى لنا ملتن قصة إبليس وهو في الجنة ، وكيف أنه تمرد على الإله ، وأن الإله كتب عليه اللعنة وطرده شر طردة من الجنة ، ولكن إبليس أنى على نفسه إلا أن يسىء إلى بنى البشر جميعهم بقدر ما يستطيع .

وحكى خروج آدم وحواء من الجنة ، وهى على ما أرى مستقاة من (الكتاب المقدس) أى التوراة والإنجيل ، وهى نفس القصة التى نعرفها في القرآن الكريم ، والتي تحدثنا فيها عن عصيان إبليس وهبوطه هو وآدم وحواء إلى الأرض بعد عصيانهما وأكلهما من الشجرة التى نهى الله عنها .

بواعث تأليفها : قصد ملتن من وراء ملحمة تلك شيئاً مهما هو تبيان السبب والمسبب ، ومن ثم فهو يسوق قضايا كثيرة يبرر الأحكام الإلهية فيها ، لماذا صدرت عن الله ؟ ويعلل السبب الذى من أجله وقعت .
أوجه التشابه :

أولاً — المسرح والحوادث : كل رحلة من الرحلات الأربع اتخذت عالماً آخر غير عالمنا الدنيوى ليكون مسرحاً لأحداثها ووقائعها ، ولكن هذا المسرح اختلف اتساعاً ومفهوماً ، فهو عند ابن شهيد وادى الجن ، حيث ركب هو وشيطانه المدعو زهير بن نمير على صهوة جواد « سار بهما كالطائر ،

يجتاب الجو فالجو ، ويقطع الدوفالدو ، حتى أتى أرض الجن ، وهناك طاف به تابعه في مختلف مناحيها » وتقابل مع التوابع والزوابع أصحاب من اختار من الكتاب والشعراء .

وهو عند أبي العلاء المعري محيط الآخرة الجنة بنعيمها ولذائدها ، ومن الجنة يشرف على جهنم وسعيرها ، ويلتقى بالكتاب والشعراء أنفسهم وليس بشياطينهم أو أصحابهم ويحدثهم ويناقشهم .

وهو عند دانتي محيط العالم الآخر ، ولكنه يبتدىء بهمهم ، ثم يجتازها إلى المطهر ، ثم ينتهى إلى الفردوس ويلتقى أيضاً بأشخاص السياسة والدين ، ويصطفى من يشاء ، ويطوح في جهنم بمن يشاء .

وهو عند ملتن محيط العالم الآخر ، ويجعله الجنة ويسوق القضية الأزلية التي على أساسها عمر الله الأرض ، فقد كان آدم وحواء في الجنة ، ولكنهما افتقداهما وهبطا إلى الأرض ، ولكن هبوطهما كان بسبب خطيئة ارتكباها .

ثانياً — المضمون : كان المضمون في رسالة ابن شهيد يدور حول عرض مشكلات أدبية ، تعلق فيها أكثر ما تعلق بمعاصريه وسابقيه عن طريق التحليل الأدبي ، وطرق جوانب البيان والبلاغة ، والادلال بثقافته ونبوغه .

وكان المضمون في رسالة أبي العلاء أشياء أبعد وأعمق من مجرد عرض المشكلات الأدبية والادلال بالثقافة والنبوغ ، فلقد كانت جوانب العصر الثقافية والاجتماعية والدينية تعرب عن انهيار وشر مستطير ، ففي السياسة تفهقر الحكم المركزي ، وضعف الدويلات المتملكة في أنحاء الامبراطورية ، وفي الاجتماع بؤس الطبقات الشعبية ، ونعيم الطبقات المستأثرة بالحكم والخيرات وانحطاط في الأخلاق مرده إلى اضطراب الناس في حياتهم ، وإلى مجاراتهم تقلباتها وخداعها بتقلب وخداع وفي الدين فرق وبدع ، فلا أن تتأثر نفس المعري بواقع عصره بجميع وجوهه .

وكانت الحالة الأدبية في أيام المعري ما تزال على الازدهار الذي عرفته

من قبل في أيام الحمدانيين ، ولكن يلاحظ أن بعض الأدباء كانوا برمين
بعضهم وأهليه ، وأن بعضهم كانوا يشكون إعراض ذوى السلطان عنهم .
وأن بعضهم كانوا يطوفون في البلاد عارضين بضاعتهم في سوق القصور
فلا يكسبون فيها أحياناً إلا كساداً .

وهكذا كانت بواكير الانحلال قد شرعت تتسلل إلى الأدب في عهد
المعري ، وتعبّر الرسالة عن هذا الواقع الأدبي في غير مكان ، كما في قصة
ابن القارح مع إبليس ، كذلك لم يرتجل أبو العلاء آراءه ارتجالاً في الفلسفة
والحياة ، وإنما تلقفها من اليونان : من فيلسوفين مشهورين عرفهما العرب
أحدهما (ديوجين) ، والثاني (فيثاغورث) أما الأول فكان مذهب الزهد
والتقشف والقناعة بشطف العيش ، وهى صفات حرص المعري على الاتصاف
بها منذ عزلته .

كما بدت في حياته وأقواله نزعات (فيثاغورس) ، فكان يكثر من ذكر
وصفاتها وانطلاقها وكدر البدن وأخلاطه ، وبشوق النفوس إلى دنيا أصفى
من هذه الدنيا وأعلى .

ومن الفرس : إذ ظهرت آثار العقيدة الفارسية في أفكار أبي العلاء
جلية في كرهه الزواج وبعده عن ذبح الحيوان لئلا يألم ، فان (الديبانية)
وهم جماعة من مجوس الفرس كانوا يقولون : بالثنوية في مذهب النور
والظلام ، والخير والشر ، وكانوا يتحرزون عن ذبح الحيوان ، ويرون
المناكحة حراماً ، وهذه آراء أبي العلاء .

ومن الآراء الهندية : استمد أفكاره عن النساء والنسل والشهوات
الجنسية ، فقد دل عليه اتباع (قلانوس) وكان مذهبهم التقشف والبعد
عن الشهوات (أنظر : أبو العلاء ناقد المجتمع لزكى المحاسنى ١٨ - ٢١) .

— وكان المضمون في رحلة دانتي عرض مشكلات السياسة والحكم
والدين ، فقد كان ثمة صراع بين الأحزاب القائمة في عصره ، وكانت
الكنيسة ضالعة في هذه المعارك ، وغارقة إلى أذنها ، وقد غلف هذا بقصة

حبه لبياتريس ، ولكن الشيء الذى يبرز للقارئ الناقد من خلال المضمون هو الاتكاء على الإلياذة والأوديسة لهوميروس ، والاقتباس من الإنيادة لفرجيل .

— وكان المضمون فى رحلة ملتن يدور على عرض قضايا دينية ، ليست من نوع قضايا أبى العلاء المعرى التى عرض لها كأرباب النحل والأهواء ، والمهدى المنتظر ، والإلحاد ، والزندقة ، والدهرية ، والقرامطة ، والحلول ، والتناسخ ، وهو فى سوقه لهذه القضايا يخلطها بالنقد اللغوى والفقهى ومسائل النحو والصرف — وإنما خلق ملتن فى جو آخر غير أجواء أبى العلاء الاستعراضية الحافلة بالملذات ، والتصوير الساخر ، خلق فى أجواء شعرية مليئة « بالجد والحماس ، وصور فيها الصراع الأبدى الناشب بين الخير والشر ، بين الشيطان الهارب من أعماق الجحيم خلسة وخفية ، وبين الإنسان الذى آثره الله بالجنة ، وأمر الملائكة أن يسجدوا له ، مما جعل الكاتب الإيطالى لاباريتى : يعد اللجنة الضائعة من الشعر الحماسى الدينى (أنظر : الغفران لبنت الشاطىء ٣١٧) .

ثالثاً — الأسلوب : كان أسلوب ابن شهيد هو أسلوب السرد الذى يميل إلى القص ، ويعتمد المزاجية بين الكلمات ، والسجع فى التراكيب ، وينتهج تنويع العبارة وتقطيع الجملة فهى أخبار آنا ، واستفهام آنا ، وطلب آنا ونهى آنا ، فهو يقع بين الجاحظ وبين بديع الزمان فإذا سلك الترسل والمزاجية فهو أقرب إلى الجاحظ ، وإذا سلك التوشية وبحث عن المحسنات ، ولا سيما إذا استطرد فى الوصف ، كهذا الذى قصد إليه فى أثناء رسالته (١) من معارضته لبديع الزمان .

ونلاحظ فى رحلة أبى العلاء سمات فى أسلوبه يمكن أن نوجزها فى الآتى :

(١) أنظر : التوايع والزوايع : رسالة البرد والنار ، ورسالة الخلواء ، وقارن بالمقامة لشوق ضيف .

١ - من أبرز ما يلاحظ في أسلوب الرسالة : الخيال ، ولم يكن أساس خياله شيئاً من المبصرات لأنه كان كفيفاً ، وكل ما في الرسالة من الصور الخيالية التي مرجعها إلى البصر يرجع بعد التحليل إلى معلومات سمعية (١) . وذلك كمأدبة الجنة التي أقامها لبيد (٢) .

وهو يتكئ في رسم صوره على الأدوات البيانية : من تشبيه واستعارة ومجاز ، ويلجأ إلى اقتباس كثير من الصور الواردة في القرآن الكريم . أو الشعر الجاهلي والأساطير ، ولأن الغاية الأولى لديه هي التصوير . من ذلك ما ورد في حديث الخنساء عن أخيها صخر ، حيث يقول : « عصى فإذا هو بامرأة في أقصى الجنة ، قريبة من المطلع إلى النار ، فيقول : من أنت ؟ فتقول : أنا الخنساء السلمية ، أحببت أن أنظر إلى صخر ، فرأيت كالجبل الشامخ والنار تضطرم في رأسه ، فقال لي : لقد صح مزعمك في : يعنى قولي :

وأن صخرًا لتأتم الهداة به

كأنه علم في رأسه نار (٣٠٨ الرسالة)

فصور المعرى مقتبسة من التشبيه بالقديم الذي أوردته الخنساء في شعرها .

٢ - ومن مميزات أسلوب الرسالة الاستطراد ، وإذا كان أبو العلاء قد استطرد ، فإن ذلك من طبع الرحلات ، إذ يلتقي الرحالون بأقوام . ويذهبون إلى أماكن ، ويصادفون حوادث قد تكون الصلة بينها واهية ، ولكن الرباط القوى الذي يربط بينها هو آراء الأديب التي يحاول ابتداءها (٣) .

٣ - وكان أبو العلاء رجلاً يؤثر القيود ، فقد حبس نفسه في منزله ، وسمى نفسه (رهين الحبسين) ، وحرّم على نفسه الزواج ، ومنع نفسه من الأطعمة الحيوانية ، ولزم في شعره ما لا يلزم ، فلما كتب رسالة الغفران

(١) أنظر : في الأدب المقارن لحيدة : ٩٤ .

(٢) أنظر : رسالة الغفران : ٦٨ (ط . كيلاني - المكتبة التجارية ١٩٢٣ م) .

(٣) أنظر : عبد الرزاق حميدة : ٨٣ .

قيد نفسه فيها بالسجع والغريب تمشياً مع طبعه ، ومع طبيعة عصره الذى شاعت فيه المحسنات البديعية (١) .

وكان الأسلوب الذى اعتمده دانتي وملتن فى رحلتهما هو الأسلوب الشعرى المشوق ، بينما اعتمد أبو العلاء وابن شهيد أسلوب النثر ، فطريقة التناول قد اختلفت بين الأدبين العربيين والأدبين الغربيين .

وأسلوب دانتي وملتن بلغ حد الإعجاز الفنى من حيث السبك والصياغة والخيال ، وذهب بعض الدارسين إلى أن الكوميديا تفوق الفردوس المفقود فى هذه الناحية ولكن أسلوب ملتن فى الحقيقة لا يقل روعة عن أسلوب الكوميديا ، بل اعتبره السير (جون دنمن) أبلغ شعر وصلت إليه العقلية الإنجليزية ، وما هو ذا يحمل النسخة الأولى من بين يدى المطبعة ويسرع بها إلى مجلس الأمة الإنجليزي ليقول لهم : أيها السادة إنى أقدم إليكم أبلغ شعر نظمه البشر فى كل زمان ومكان (٢) .

ولم يكن فى أسلوب الشاعرين ثمة استطراد ، بل هناك تسلسل وانسجام يأخذ بعضه بحجز بعض ، وكان الجوى الذى يسيطر على الرحلتين هو الجوى الجاد فكان الأسلوب جاداً ، بينما كان الجوى الذى يسيطر على أبى العلاء هو السخرية ويبحث هو وزميله ابن شهيد عن الفرائد اللغوية والتصرفات النحوية .

وكان أسلوب الشاعرين يحمل طابع الوصف التصويرى ، إلى جانب شئ من الحوار ، بل أن هذه السمة تجدها فى الكوميديا أظهر منها فى الفردوس .

رأى الدارسين :

إزاء هذه النقاط كثرت أقوال الدارسين فقد عرضوا للمقابلة بين

(١) المرجع السابق : ٩٧ .

(٢) أدباء من الشرق والغرب للتأعورى : ١١٤ ، وقارن بالفقران : ٣١٧ .

(التوابع والزوايع) وبين (رسالة الغفران) من ناحية الأسلوب والموضوع . فقال الدكتور أحمد ضيف : « وقد كتب ابن شهيد رسالة هي أشبه برسالة الغفران من حيث أسلوبها الأدبي . وسماها (التوابع والزوايع) . ولعل ابن شهيد كان يقلد أبي العلاء في ذلك لأنه أدرك عصره . ولأن شهرة أبي العلاء كانت ذائعة في المشرق والمغرب . وكان أهل الأندلس يقلدون المشرق في كل شيء (١) .

وذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن أبا العلاء هو الذي قام بتقليد ابن شهيد ومحاكاته في رسالته ، واعتمد في مقولته تلك على أن التوابع والزوايع قد ألّفت قبل الغفران بما يقرب من عشرين عاماً ، وفي ذلك يقول : « والواقع أن التشابه تام بين الرسالتين ، فالموضوع واحد وهو عرض المشاكل الأدبية والعقلية بطريقة قصصية ، والخلاف في جوهر الموضوع يرجع إلى روح الكتّابين واتجاههما » .. والمسرح واحد تقريباً ، فهو عند ابن شهيد وادي الجن في الدنيا وهو عند أبي العلاء وادي الإنس في الآخرة (٢) .

وذهبت بنت الشاطيء إلى لون من التفصيل . فقد توافقا في بعض الجوانب ، واختلفا في بعض الجوانب : فقالت : « لقد صاغ كلاهما أحكامه الأدبية في أسلوب جذاب ، على طريقة الحوار .. ، وقام كلاهما برحلة في عالم الخيال ، أنطق فيها الجن والحیوان .. ، وأراد كلاهما عرض براعته في الصنعة ، ونفوقه في الحفظ والإنشاء .. ، وأحب كلاهما أن يهر صاحبه : فابن شهيد يقول لأبي بكر بن حزم ، وقد عجب من براعته : « فأما وقد قلّتها يا أبا بكر ، فأصبح أسمعتك العجب العجائب » (٣) .

وأبو العلاء يلتفت إلى قول ابن القارح : فان في هذه الرسالة - أي التي

(١) أنظر : بلاغة العرب في الأندلس : ٤٨ .

(٢) أنظر : النثر الفنى : ٢٦٠ (ط. التجارية ، القاهرة ١٩٣٤م) .

(٣) الذخيرة : ٢١٠/١ .

كتبها لأبي العلاء — على ما بها ، قد استحسننت ، وكتبت غنى ، وسمعت منى ، وإذا جاء جواب هذه ، سيرتها بحلب وغيرها إن شاء الله (١) .

ثم تعقب فتقول : وهب شيئاً من هذا التشابه — فى الأسلوب والهدف قد كان — فكيف يقوم وحده دليلاً على التشابه إذا اختلف جوهر الموضوع فى الرسالتين ، وتباينت روح الكاتبتين وتغيرت شخصية البطل :

١ — إن رسالة الغفران بطلها ابن القارح ، أما أبو العلاء فقد توارى ، كما يتوارى الملقن وراء الستار ، لا يظهر على المسرح ، ولا يذكر اسمه على لسان .

والتوابع والزوابع بطلها ابن شهيد نفسه ، كاتب الرسالة ، ومؤلف الرحلة لا يتوارى فى مشهد من مشاهدنا ، ولا يجرى حوار إلا كان هو الشخصية الأولى .

٢ — إن الغفران تصور أشواق أبى العلاء ومخاوفه ، وترسم أحلامه وتسجل رؤاه ، وتعرض آراءه ومذاهبه النقدية .

والتوابع والزوابع : ديوان من شعر ابن شهيد ، ومجال لافشاء قصائده ، فأبو العلاء هنا متفنن حافظ راوية ، ناقد ذواقة ، وابن شهيد شاعر يباهى الإنس والجن ، ويفاخر الأولين والآخرين ، مبارز يطلب واحداً بعد الآخر من التوابع والزوابع ثم يتركهم جميعاً صرعى مهزومين (٢) .

* * *

وعرضوا للمقابلة بين (رسالة الغفران) وبين الكوميديا الإلهية ، وكان من أول السابقين إلى إجراء هذه المقارنة سليم البستاني فى أثناء ترجمته للإلياذة سنة ١٩٠٤م ، حيث قال : « إن من أحسن ملاحم المولدين ، ملحمة نثرية جمع فيها صاحبها شتى المعانى وأوغل فى التصوير حتى سبق دانتى الشاعر

(١) أنظر : الغفران : ٣٠٦ .

(٢) أنظر : الغفران : ٣٠٧ (بتصرف) .

الايطالى ، وملتن الشاعر الإنجليزى . إلى بعض تخيلاتنا ألا وهى رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى (١) .

ثم جاء جورجى زيدان ليقول : « .. كما فعل دانتي شاعر الطليان فى (الرواية الإلهية) ، وما فعله ملتن الإنجليزى فى (ضياع الفردوس) لكن أبا العلاء سبقهما ببضعة قرون .. فلا بدع إذا قلنا باقتباس هذا الفكر عنه (٢) ».

ثم جاء طه حسين ليقول : « والفرنچ يشبهونها - أى رسالة الغفران - بكتاب دانتي الطليانى الذى سماه (الكوميديا الإلهية) وكتاب ملتن الإنجليزى الذى سماه (الجنة الضائعة) (٣) » .

وقال المحقق الهندى عبد العزيز الميمنى : « وما ملتن صاحب الفردوس الغابر إلا من الأتباع .. ومثله شاعر الطليان دانتي فى كتابه (الكوميديا الإلهية) بيد أن أهل المشرق للأسف لا يحتفظون بمآثر أسلافهم . ولا يؤمنونها من الضياع (٤) » .

ثم جاء المستشرق الأسباني الكبير أسين بلاسيوس ونادى برأى كان بمثابة القنبلة التى انفجرت على حين غرة ولم يتوقعها أحد : إذ جزم بأن دانتي قد تأثر بأبى العلاء من ناحية ، وبقصة الاسراء والمعراج الإسلامية من ناحية أخرى ، فقال ما ملخصه : « إن دانتي بنى رحلته على أصول إسلامية ، أهمها : رسالة الغفران ، وقصة الاسراء والمعراج ، وما قاله بعض المتصوفين المسلمين ، وبخاصة محيى الدين بن عربى ، وقد اعتمد فى دراسته طريق المقارنة (٥) ، وجاءت الأيام لتؤكد وجهة نظره إذ تم اكتشاف نصوص تحدد

(١) مقدمة الألياذة : ١٦٢/١ (ط . دار أحياء التراث ، بيروت (دون تاريخ) .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية : ٢٦٢/٢ (ط . دار الحياة بيروت ١٩٦٧ م) .

(٣) تجديد ذكرى أبى العلاء : ٢٣٩ .

(٤) أنظر : تحقيق رسالة الملائكة : ٢ (ط . السلفية) ١٣٤٥ هـ .

(٥) العالم الإسلامى لما بعد الحياة فى الكوميديا ، ط - ١٩١٩ م . وقارن بالمعراج ومسألة

المصادر العربية الأسبانية للكوميديا الإلهية للمستشرق الإيطالى ارييكوتشيرول ١٩٤٩ م . وأدباء من المشرق والمغرب ١١٤ ، والأدب المقارن لغنىمى هلال ١٥٣ (ط . الأنجلو) .

(م ٢٥ - النقد)

هذا المؤثر الإسلامى فى الكوميديا ، حيث عثر على مخطوطتين مترجمتين لقصة المعراج ، إحداهما لاتينية ، والأخرى فرنسية وقد تمت ترجمتهما فى القرن الثالث عشر الميلادى وهو القرن الذى عاش فيه دانتي ، وكانت هذه الترجمة بأمر الملك الأسباني الفونسو العاشر ، وكانت إلى ثلاث لغات : الأسبانية والفرنسية واللاتينية ، وقد أثبت الدارس الأسباني خوسى مونيث أن هذه الترجمات كانت شائعة فى أوروبا ، ثم انتشرت فى عدد من عواصم العالم الغربى قبل أن يكتب دانتي رحلته بسنين وأكد هذا الدارس أن هذه الترجمات وصلت إلى يد دانتي ، وأنه بنى عليها عمله الأدبى الرائع ، ولكن حقه الصليبى ، وعقيدته التى تمثل روح العصور الوسطى جعلها منه عدواً لدوداً للإسلام (١) .

وذهب آخرون إلى أن جد دانتي (كاشيا عويدا) قد حارب فى صفوف الصليبيين فى بلاد العرب ، وقد حمل معه نسخة قصة أبى العلاء المعرى ، وأن هذه النسخة عثر عليها فى تراثه ، الأمر الذى يقطع بتأثره بها .

ولإزاء هذه القرائن يأبى عيسى الناعورى وبنت الشاطىء ذلك ، ويذهبان إلى أن الاستمساك بالرأى القائل بأن دانتي قد تأثر بأبى العلاء ما هو إلا نوع من التعصب غير المقبول (٢) ، ويقول الناعورى : إذا أردنا أن نجارى من يابون أن يروا لعظيم فضلا فى أعماله الكبيرة الخالدة ، فهم ينسبونه إلى التقليد والمحاكاة ، مع أن دانتي لم يكن فى حاجة إلى التقليد والمحاكاة ، وهو النابغة الذى فرض أدبه على عصر النهضة الأوروبية فكان أعظم أركانها (٣) .

وتذهب بنت الشاطىء لتقيم موازنة طويلة لتبطل فيها آراء من ذهبوا بتأثر دانتي بأبى العلاء ، وتقليده له ، فتقول : حين نحتكم إلى النصين فى ذلك ، نتجاوز عن تلك الفكرة العامة المشتركة ، فكرة تصوير العالم الآخر فهى .. فكرة إنسانية سبقت أبا العلاء بدهور وكانت صورتها فى الأساطير

(١) أنظر : المرجع السابق للناعورى ، والأدب المقارن لغنيمى هلال : ١٥٤ .

(٢) أنظر : أدباء من الشرق والغرب للناعورى : ١١٤ ، والغفران لبنت الشاطىء : ٣٢٠ .

(٣) المرجع السابق .

والمرويات المسيحية أقرب إلى دانتى من أى العلاء الذى لا يمكن أن يؤثر بفضل سبق فى تلك الرحلة ، فاذا وراء هذه الفكرة المشتركة ، وأسلوب التناول ، وطريقة العرض .

قرأت الكوميديا بعد طول درسى للغفران ... فلم ألمح هذا التشابه المدعى بينهما ، ولم أطمئن إلى فكرة أن يكون دانتى قلد الغفران أو استوحاها .

ذكرنى جحيم الكوميديا بملحمى هومير ، وقصيدة فرجيل ، وجحيم التوراة ، حيث النار التى لا تنطفىء .. والمعراج فى الإسلام ...

وذكرتنى رحلة الأعراف مشاهد مماثلة من رحلة أوديس . وصورة من المطهر فى المسيحية ولمحت فى جنته تصويراً للفكرة المسيحية عن الفردوس الذى تؤثر أن تسميه السماء ، لكن شيئاً من ذلك لم يذكرنى الغفران فى جنته الحافلة بملذاتها المادية ، وجحيمه المليئة بالحوار الأدبى ، إذن لقد عالج كل من الأديبين الموضوع بطريقته الخاصة ...

ثانياً : الكوميديا قصيدة باركها رجال الدين المسيحي ، وتغنى بها القسس والرهبان ، ورآها بعض النقاد شعراً تعليمياً أخلاقياً يطلع الإنسان على الآثار العجيبة للخطيئة ويرشده إلى الخير والسعادة فى هذه الحياة ، والحياة المقبلة .

والغفران رسالة متهمة استراب فيها الأقدمون ، وأنكرها منهم المنكرون ورأى فيها بعضهم مزدكة ، ورآها آخرون قصة جريئة تخلط الجدل بالهزل ، وتسخر من المعتقدات والعادات .

ثالثاً : الكوميديا قصيدة رائعة تمجد الحب ، وتغنى به ، وتسمو بالحبيبة إلى مرتبة الملائكة والقديسين ، والغفران رسالة شاعر اشتهر عنه أنه يكفر بالحب ، ويلعن النساء .

رابعاً : الكوميديا جد خالص ، وعاطفة إنسانية حارة ، والغفران شهورات مصورة فى سخرية أو مرارة ، وفى جنة دانتى تشعر ملء اليقين

أنك في السماء ، وسيلك إليها أن تصعد بقوة إلهية على سنا الأنوار ، ولست تسمع في هذا الأفق العلوى شيئاً عن الطعام أو الشراب أو النساء ، وإنما الحديث عن النور والروح والإلهيات وتمجيد المتع المعنوية من استجلاء القدس الإلهي ، ورقص الأرواح وسماع أناشيد الإيمان .

أما في جنة أبي العلاء فأنت تضرب في الغيطان ، وتدب على الأرض ، وتنتقل على النجب وترى البهائم تطحن البر والطيور والماشية ، والشعراء يتنافرون . فأنت لاتحس بالسماء ولا تكاد تسمع شيئاً عن النور أو الاشراف أو الروح ، وإنما هي صورة من دنيانا كما تخيلها شاعر ضير محروم ، نقلها أبو العلاء في رسالة إلى العالم الآخر ، وحشد فيها ما اقترحه عليه حرمانه من صنوف المتع الحسية والملاذ المادية ، بعيداً عن الجو اللاهوتي .

والجسيم كذلك مختلفة في الكوميديا عنها في الغفران فهي في الكوميديا جزء من العالم الآخر لرجل سياسي مكافح ، وهي في الغفران جزء من العالم الآخر لأديب محروم لاتلقى فيه من البشر غير الشعراء .

ودانتي في الجسيم ناقد سياسي ، يحاكم خصومه السياسيين ، وأعداءه الحزبيين ، أما أبو العلاء فناقد في لغوى يعقد محاكمات للشعر والنقد ، وفكرة الجسيم عند دانتي مركبة ، أما عند أبي العلاء بسيطة تكاد المحاورات الأدبية فيها تغطي على أنين الملعدين ، وفحيح النيران (١) .

وإخال الدكتورة بنت الشاطيء قد تجنت على أبي العلاء ، بل ناقضت نفسها في بعض المواطن ، فهي ترى أن الفكرة الأساسية المشتركة بينهما وهي الرحلة إلى العالم الآخر ، فكرة إنسانية عامة مشتركة مطروحة في الطريق على حد تعبير الجاحظ ، وهي ملك للجميع ، فلا نستطيع أن ندعي أنها من بنات أفكار المعري ، وأنه أبو بجدتها والسابق بها ، إلى هنا لا ضير

(١) أنظر : الغفران : ٣٣٢ - ٣٣٤ (بتصرف) .

في هذا الكلام ، ولكنها تستطرد لتقول : « وكانت صورتها أقرب إلى دانتى من أبي العلاء » ، وليس كذلك لأن أبا العلاء ، لم يقصد أصلا إلى تصوير الجنة وإنما قصد إلى (الفن الأدبي) ، حتى اعتبرته بنت الشاطئ نفسها أنه (أديب ملتزم) بقضايا المجتمع وقد سبق عصره بقرون وذلك حيث تقول : « إن أبا العلاء أروع مثل الجبرية الالتزام الذى تقضى به طبيعة الأديب ، من حيث كونه وجدان المجتمع ، والعلمسة النقية الصافية : لتلقى أحداث الحياة وأوضاع الدنيا ، ولم يكن فى عصره دعاة ينادون بالأدب الهادف ، وإنما تصدى أبو العلاء بانسانيته المصفاة لحمل الأمانة الصعبة دون حاجة إلى من يحمله عليها أو يغيره بها ، فى عصر محكوم بفردية بطاغية مستبدة ، ومجتمع طبقي متصدع ، حيث لا مجال للتداعى بحق الجماعة (١) » .

أما دانتى فقد عنى باطار مسرحه وشكلياته أكثر مما عنى بالفن الأدبي الذى يقصد اليه وهو النقد السياسى .

٢- ثم تقول لقد (اشتركا فى أسلوب التناول) لقد أطلقت هذه الكلمة على علاقتها ، ولم تحدد لنا ما المراد بالأسلوب والتناول ، نعم ، لقد اشتركا فى جزء ألا وهو طريقة القص واعتماد الخيال ، ولكنها اختلفا فى جزء آخر وهو المراد من كلمة الأسلوب ، فكتب المعرى بأسلوب النثر ، وكتب دانتى بأسلوب الشعر ، وفرق كبير بين الأسلوبين ، لأن الأسلوب الأول يعتمد على الحقائق ، أما الأسلوب الثانى فيميل إلى الخيال والتصور .

٣- ثم تقول وصورة الفكرة عند دانتى قد استلهمها من الأساطير والمرويات المسيحية ، ولكن الحقيقة أنه استلهمها من قصة المعراج القرآنية ومن أبي العلاء بعد ما ثبت أن المعراج وأن الرسالة ترجمت فى نفس عصر دانتى بما لا يدع مجالا للشك .

٤- ثم تقول وذكرتنى رحلة دانتى مشاهد مماثلة عند هومير وعند فرجيل ، وتصويراً للفكرة المسيحية نحن نسلم بهذا المائل ، ونسألك لماذا لم

تذكرها (بالمعراج) ، (وبالغفران) وقد وجدا في حوزته أوفى عصره على الأقل ، ثم أن أبا العلاء لم يقصد إلى تبيان (الفكر المسيحي) كما قصد دانتى ، فالفكر المسيحي والقضايا السياسية كانا الفكرتان الأساسيتان اللتان قصد إليهما دانتى في فنه ، بينما كان (الفن الأدبي) عند أبي العلاء شيئاً آخر ، فهو (النقد الأدبي) و (النقد الاجتماعي) ، وما تناوله من (النقد الديني) تناوله باعتباره قضايا اجتماعية ، ومن ثم لم يعرض للفكر الإسلامى أو قضايا العقيدة .

وإذا كانت الثقافة العامة والذكاء والإحساس مما يشترط في الناقد الأدبي الموفق ، فإن أبا العلاء من أجدر الناس بمرتبة الصدارة في النقد ، فقد حباه الله ذكاء عبقرى ، وإحساساً مرهفاً ، وأكسبه الإطلاع فقها للغة نادراً ، ورواية للشعر بحراً ، وإحاطة بالعلوم والفلسفة ذخراً حتى بات كل ميدان من ميادين العقل له ميداناً ، فلا عجب أن نراه في الغفران ينقد الشعر واللغة والصرف والنحو والعروض والرواية وغيرها ، ويأتى في نقده بنظرات موضوعية علمية عمادها العقل والبرهان والذوق السليم .

وقد كان إلى جانب هذا حافظاً واثقاً من حفظه ، ففيها بأساليب الشعراء ، حريصاً على سلامة الرواية ، يمتحن المروى في دقة ، ويعرضه على الأسس السليمة لنقد السند والمتن ، ساخطاً على تأول المتأولين ، وتكلف المتكلفين .

ونقده الاجتماعي يأخذ من النقد الذاتي أكثر مما يأخذ من النقد الموضوعى ، لأنه نسج فيه صلة فلسفية خلفها على منكب المجتمع ، لأن طبائع الناس وصفاتهم مازالت كما هى منذ كانت الدنيا ، ومن هنا يخلد المعرى بأرائه الفلسفية .

كان المعرى فيلسوفاً حقاً ، وعلى الباحث أن يستنبط آراءه التى يثيرها من مؤلفاته من غير نسق علمى ، أو رابط منطقي (١) . ولكننا نستطيع القول :

(١) أنظر : تاريخ الأدب العباسى لنيكلسون : ١٠٠ .

بأنه كان صاحب مذهب فلسفي وهو الصدوق عن الزواج . وأكل الحيوان ، وكان هذا المذهب قوام فلسفته الخاصة .

وكانت له فلسفة عامة شارك فيها سائر الحكماء . كالكلام في المعقولات ، والخلود والروح ، فهو فيلسوف عقلي من فئة فلاسفة (المذهب العقلي) الذين يطرحون كل ما لا يسيغه العقل : فهو يقيس الأخبار بالواقع . أو يعارضها بأمثالها وأشباهها ، أو يضعها تحت ميزان التجربة والاختبار وقد لخص أبو العلاء مذهبه العقلي هذا بقوله :

كذب الظن لا إمام سوى العقول مشيراً ، في صبحه والمساء (١)

وهو في نقده الاجتماعي لم يعمد إلى فيلسوف بعينه ، فينقد آراءه . وإنما كان نقده مصوباً على المذاهب الفلسفية ، وموزعاً بغير انتظام في أبياته المتناثرة ، وأقواله المتفرقة .

هـ - ثم تقول : « ان الكوميديا قصيدة تغني بها القساوسة ، ورآها بعض النقاد شعراً تعليمياً » على حين كانت رسالة الغفران متهمة ، وأنكرها بعضهم .

ان انكار البعض لها أو اتهامها لا يقلل من قيمتها العلمية والفنية ، وهذا مانع به إذ نعب ناعب من الغرب قام أبناء جلدته يؤيدونه ، وإذا قام مفكر من العرب والمسلمين سارعنا إلى تجريحه وتنقيصه .

وإذا كان المعري قديماً ، وإلى عهد قريب لم يعرف بغير (لزومياته) تلك التي تقوم عليها منزلته الشعرية ، وإنها مسرح حكمته ، ومحشر عظاته ، وسجل فلسفته ، ويغلب فيها على شعره الحرص على أداء الفكرة ، وتكثر فيها جوانب السياسة والدين والفلسفة التي افتقدناها في الغفران فن الطبيعي ألا يكرر نفسه ، وأن يردد أفكاراً سبق له أن ردها .

(١) أنظر : أبو العلاء ناقد المجتمع للمحامي : ١٢٠ .

وسماها (اللزوميات) لأنه ألزم نفسه في نظمها بلزوم مالايلزم ، فجعل
القافية في حرفين حيث يمكن الحرف الواحد .. وهكذا .

ولكن رسالة الغفران أخذت تشغل المكان الأول بين آثاره تقريبا
عندما أعطاها النقد الحديث ما تستحق من عناية (١) .

٦- ثم نقول : أنها تمجد الحب ، والآخر كفر بالحب ، ولكن أى
حب تعنى بنت الشاطيء أهو العشق وحب الصبا ، ثم حب الأمومة وحب
المرأة بصفة عامة ، إذا كان كذلك فأبو العلاء يحب المرأة في شخص أمه
لدرجة التقديس ، حتى أنه عندما علم بموتها وهو ببغداد قفل راجعا ، وقد
ملا الحزن عليه جوانب نفسه ، وطلق الحياة ، وذهب ليسجن نفسه في
منزله ، لأنه لم يعد يجد هذا الصدر الحنون الذي كان يركن إليه .

٧- ثم نقول انك مع دانتي تشعر بأنك صعدت بقوة إلهية ووجدت
أفقاً علويا يجرى فيه النورا والإلهيات ، هذه حقيقة ، ولكن ديننا عندما
صور لنا السموات صورها عن طريق السمعيات وصورها عن الطريق
بالحسوس كى يقربها إلى أذهاننا حتى نؤمن بها عن اقتناع ، وكذلك عندما
قام الرسول عليه السلام برحلته ، فإنه ركب براقا ، وفي المعراج وجد
أفاقاً علوية لاحصر لوصفها .

ولاننسى أن أبا العلاء رجل كفيف فالناحية المادية فيه أقوى لأنه يعتمد
فيها على حواسه وما لمسه ، أما الأشياء التي تحتاج إلى التصوير الذي أساسه
البصر فانه قصر فيه .

٨- وتقول : « أن أبا العلاء حشد في جنته ما اقترحه عليه حرمانه من
صنوف المتع الحسية » وليس هذا بصحيح فأبو العلاء عندما حرم نفسه من
المتع والملاذات كان بارادته ، ولم يكن هذا الحرمان مفروضاً عليه من
الخارج ، حتى نستطيع أن نعلل لذلك تعليلا سيكولوجيا ، ونقول : أنه

نتيجة لهذا الحرمان الذى يعانى منه انطلق يتخيل ويتصور الملذات والشهوات التى حرم منها ، كلا ، ولكنه كان يصور الواقع فى حدود الواقع .

٩- وتقول : أن دانتى رجل مكافح فتعرض لرجال السياسة . أما المعرى فتعرض للشعراء ، وأيضاً ذلك شئ طبيعى فرجل السياسة يمارس السياسة ورجل الأدب يمارس الأدب والشعر .

مكانة الرسالة :

الصورة الأولى : التى تطالعنا بها رسالة الغفران هى حقيقة أبى العلاء الأديب الناقد الذى نقل الكثير من قضايا الأدب إلى مسرحه الخيالى ، حتى بتنا نرى فى الرسالة انعكاساً لبعض أحوال الأدب . ومذاهب المفكرين .

الصورة الثانية : انها بفن القصص أشبه منها بفن الرسائل ، فهى حكاية رحلة خيالية ، يقوم بها ابن القارح فى الآخرة ، ويلقى فيها كثيراً من الناس والجن والوحش ، والطير والحشرات ، ويمر بكثير من الحواجز والأماكن (١) .

الصورة الثالثة : أن أبا العلاء قصد إلى غاية من ورائها هى عرض آرائه ، وقد نجح إلى حد كبير فى تصوير الشخصيات التى اتصل بها ابن القارح ، وفى تصوير الأماكن والحوادث تصويراً يلائم غرضه إلى حد بعيد .

وإذا كانت القصة فى العصور الحديثة تعبيراً عما هو مألوف عادى ، ومعالجة لموضوع يقع فى الحياة العادية ، فإن الخيال القريب من الواقع لا ينفاه .

وقد فعل أبو العلاء ذلك فى رسالة الغفران ، فقد حاول أن يظهر خياله فى الواقع المألوف ، فنجح فى ذلك إلى حد كبير .

كما أن المعرى أراد من قارئها نسيان هذه الغرابة في الحوادث والأماكن ليتصورها شيئاً واقعياً ، إذ اختار أشخاص قصته من أهل الدنيا ، وجعل أحاديثهم مما وقع فيها .

ولما أقام لبيد مآدبة للشعراء لم يطلب أن تكون على غرار المآدب التي تقام في اللجنة بلاكد ولا تعب لا ، بل اشتهى أن يطحن القمح لها في طواحين تديرها البهائم ، وأن يعجن هذا القمح والدقيق ويخبز ، وأن تنحر من أجلها الذبائح ، ولا يعيب الرسالة من الناحية الفنية القصصية إلا السجع ، وهو قيد ثقيل من القيود التي فرضها أبو العلاء على نفسه (١) .

(١) المرجع السابق : ٨٢ - ٨٣ (بتصرف) .

المراجع

(١)

- ابراهيم : الدكتور زكريا برجنون ، ط. دار المعارف بمصر .
- ابركرومبى : لاسل قواعد النقد (ترجمة محمد عوض) ، القاهرة سنة ١٩٤٤ م .
- ابن أبى طالب : على نهج البلاغة (شرح الإمام محمد عبده) وتحقيق محيى الدين ، ط. التجارية بمصر .
- ابن الأحنف : العباس ديوان ابن الأحنف ، ط. صادر ، بيروت سنة ١٩٦٥ م .
- ابن جلون : عبد المجيد ديوان براعم ، ط. المغرب .
- ابن خاقان : الفتح قلائد العقيان ، (تحقيق الناني) ، ط. تونس سنة ١٩٦٦ م .
- ابن مخلدون : عبد الرحمن المقدمة (تحقيق وائى) ط. لجنة البيان بمصر ١٩٦٨
- ابن رشيق : أبو على العملة (تحقيق محي الدين) ط. التجارية بمصر سنة ١٩٦٣ م .
- ابن الرومى : أبو الحسن على ديوان ابن الرومى (جمع الكيلاني) ط. التجارية سنة ١٩٥٠ م .
- ابن سنان : الخفاجى سر الفصاحة ، ط. الرحمانية بمصر ١٩٣٢ م .
- ابن سينا : أبو على الحسين ديوان ابن سينا (تحقيق نور الدين) ط. الجزائر سنة ١٩٦١ م .
- ابن طباطبا : محمد عيار الشعر (تحقيق الحاجرى وسلام) ط. التجارية ١٩٥٦ م .
- ابن العبد : طرفه ديوان طرفه ، دار صادر - بيروت ١٩٦١ م .
- ابن عبد ربه : أبو عمر أحمد العقد الفريد (تحقيق العريان) ط. التجارية ١٩٥٣
- ابن عربى : أبو بكر محمد ١ - ديوان ابن عربى ، ط. المثنى ببغداد ، مصورة عن ط. يولاق المصرية .
- ٢ - ذخائر الأعلام فى شرح ترجمان الأشواق ط. الأنسية - بيروت .
- ابن الفارض : عمر ديوان ابن الفارض ، ط. المطبعة الخيرية بالقاهرة سنة ١٣١٠ هـ .

- ابن قتيبة : أبو محمد الشعر والشعراء (تحقيق شاکر) ط. دار المعارف سنة ١٩٦٦ م .
- ابن المعتز ١ - البديع (تحقيق كراتشكوفسكى) ط. المثنى بغداد ١٩٦٧ م .
- ٢ - طبقات الشعراء (تحقيق فراج) ، ط. دار المعارف بمصر ١٩٦٨ م .
- ابن الورود : عروة ديوان عروة ، ط. دار صادر بيروت ، ط. وزارة الثقافة السورية .
- أبو تمام : حبيب ديوان أبي تمام (تحقيق يونس ومصطفى) ط. صبيح ١٩٤٢ م .
- أبو ماضي : إيليا الجداول ، ط. بغداد .
- أحمد : محمد خلف الله من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده . القاهرة ١٩٤٧ م .
- أدهم : الدكتور اسماعيل توفيق الحكيم ، ط. دار سعد بمصر ١٩٤٥ م .
- أديب : البير ديوان : لمن ، ط. دار المعارف بمصر ١٩٥٢ م .
- اسماعيل : الدكتور عز الدين ١ - الأسس الجمالية في النقد ، ط. دار الفكر سنة ١٩٦٨ م .
- ٢ - التفسير النفسى للأدب ، ط. دارالمعارف .
- ٣ - الشعر العربى المعاصر ، ط. دار الكتاب العربى بمصر ١٩٦٧ م .
- ٤ - قضايا الإنسان في الأدب المسرحى ، ط. دار الفكر بمصر ١٩٦٨ م .
- اسماعيل : محمود حسن ديوان : قاب قوسين .
- الأصفهاني : أبو الفرج الأغاني ، دار الثقافة بيروت ١٩٥٧ م .
- أمرئ : القيس ديوان : أمرئ القيس (تحقيق أبي الفضل) ، ط. دار المعارف .
- أمين : أحمد وآخر ١ - قصة الأدب في العالم ، ط. النهضة المصرية سنة ١٩٦٩ م .
- ٢ - النقد الأدبى ، الطبعة الثالثة ، النهضة المصرية ١٩٦٣ م .
- أيوب : رشيد ديوان : أغاني الدراويش ، ط. نيويورك ١٩٢٨ م .

(ب)

- بدوى : الدكتور أحمد أسس النقد ، الطبعة الثانية ، نهضة مصر ١٩٦٤ م

- بروكلمان : كارل تاريخ آداب اللغة العربية (ترجمة النجار) ، ط .
دار المعارف ١٩٦٢ م .
- البستاني : أفرام ١ - الشعر الجاهلي ، دار الكاثوليكية بيروت
٢ - ناصيف اليازجي ، ط . الكاثوليكية ،
بيروت .
- البغدادي : عبد القادر خزافة الأدب ، ط . بولاق .
- البغدادي : عبد القادر مناقب ابن عربي (تحقيق المنجد) ، ط . مؤسسة
التراث العربي . بيروت ١٩٥٩ :
- البحالي : أحمد ديوان شعر (تحت الطبع) .
- بلاسيوس : أسين ابن عربي حياته وتصوفه (ترجمة بدوي)
القاهرة .
- البهيني : الدكتور نجيب تاريخ الشعر العربي . ط . الخانجي بمصر ١٩٦٠ .

(ث)

- ثابت : عبد الكريم ديوان الحرية . ط . العلم بالمغرب ١٩٦٨ .

(جـ)

- الجاحظ : أبو عثمان البيان والتبيين (ط . تحقيق هارون) ط . الخانجي .
- جارسيا : أميليو الشعر الأندلسي (ترجمة مؤنس) ط . القاهرة ١٩٥٢ .
- الجائي : إدريس السوانح ، ط . القصر الملكي . الرباط ١٩٧١ .
- جب : بنية الفكر الديني في الإسلام (ترجمة عادل الموا)
ط . جامعة دمشق .
- جبري : شفيق ١ - أنا والشعر . ط . معهد الدراسات العربية .
بالقاهرة ١٩٥٩ م .
- ٢ - المتنبي . دمشق ١٩٣٠ م .
- الجرجاني : عبد القاهر دلائل الإعجاز (تحقيق الإمام محمد عبده
والشنقيطي) . ط . المنار بمصر
سنة ١٣٦٦ م .
- جلفورد ميادين علم النفس (ترجمة مراد) . ط .
دار المعارف .
- الجندي : الدكتور درويش الرمزية في الأدب العربي . نهضة مصر ١٩٥٨ .

جويو : جان ماري مسائل فلسفة الفن (ترجمة دورى) ط. اليقظة
بيروت ١٦٦٥ .

الجيلالى : عبد الرحمن تاريخ الجزائر . ط. الجزائر ١٩٥٣ .

(ح)

حداد : نذرة أوراق الخريف . ط. نيويورك .

حسان : الدكتور تمام اللغة بين المعيارية والوصفية . ط. الانجلو
سنة ١٩٥٨ م .

حسن : عبد الفتى الشعر العربى فى المهجر . ط. الخانجي بمصر
سنة ١٩٥٥ م .

حسن : الدكتور ماهر المذاهب النقدية ، النهضة المصرية ١٩٦٣ م .

حسين : الدكتور طه ١ - حديث الأربعاء . ط. دار المعارف
سنة ١٩٦٢ م .

٢ - من أدبنا المعاصر . ط. بيروت .

٣ - من حديث الشعر والنثر . ط. دارالمعارف
التاسعة .

الحكيم : توفيق ١ - أهل الكهف . ط. مكتبة الآداب .

٢ - بيجاليون . ط. مكتبة الآداب .

٣ - زهرة العمر . ط. مكتبة الآداب .

٤ - مسرح المجتمع . مكتبة الآداب .

الحلوى : محمد ديوان الحلوى . ط. المغرب .

حميدة : الدكتور عبد الرزاق فى الأدب المقارن . ط. الانجلو بمصر ١٩٤٨ .

(خ)

خرفى : صالح ديوان، أطلس المعجزات . ط. الشركة الجزائرية
سنة ١٩٦٩ م .

خلف الله : محمد أحمد الكواكب . ط. مكتبة العرب بالقاهرة .

خار : أبو القاسم ١ - أوراق . ط. الشركة الجزائرية ١٩٦٧ م .

٢ - ديوان : ربيعى الجريخ ، ط. الشركة
الوطنية بالجزائر ١٩٧٠ .

٣ - ظلال واصداء . ط. الشركة الوطنية بالجزائر
سنة ١٩٧٠ م .

الخنساء : تناصر ديوان الخنساء . ط. دار الحياة بيروت ط.

صادر ١٩٦٣ م .

(د)

- دائرة المعارف الإسلامية ط. القاهرة ١٩٣٣ م .
دائرة معارف الشعب رقم ٧٩ ، ١٠٢ ، ١٥٧ ، ط. الشعب
بمصر ١٩٦٠ م .
الدسوقي : عصر ١ - الفتوة عند العرب . ط. نهضة مصر
سنة ١٩٦٦ م .
٣ - المسرحية . ط. الرابعة . دار الفكر
بالقاهرة . ١٩٦٦ م .
٢ - النابغة الذبياني . ط. دار الفكر العربي
سنة ١٩٦٦ م .
دعوة الحق (مجلة مغربية) السنة الثانية ١٩٥٨ . والرابعة . ١٩٦١ -
والخامسة ١٩٦٢ م .
الدهان : الدكتور سامي ١ - الأمير شكيب أرسلان . ط. دار
المعارف .
٢ - الكواكبي . دار المعارف ١٩١٤ .
الدينوري : أبو حنيفة الأخبار الطوال . ط. لندن ١٨٨٨ .
ديهاميل : جورج دفاع عن الأب (ترجمة مندور) .

(ذ)

- الذبياني : النابغة ديوان النابغة (تحقيق فيصل) ط. دار الفكر
بيروت ١٩٦٨ م .

(ر)

- الرافعي : مصطفى صادق رسائل الأحزان ، ط. دار الهلال بمصر :
سنة ١٩٢٤ م .
الرسالة (مجلة مصرية كان يصدرها الزيات) السنة الأولى ١٩٣٣ م . والسنة التاسعة ١٩٤١ ،
رسالة الأديب (مجلة مغربية) السنة الأولى ١٩٥٨ م .
رسالة المغرب (مجلة مغربية) كان يصدرها حزب الاستقلال ، ١٩٤٧
رشدي : رشاد ماهو الأدب ؟ ط. الانجلو ١٩٦٠ م .
الرضي : الشريف ديوان الشريف الرضي ، ط. دار صادر بيروت
سنة ١٩٦١ م .
رفيقي : المهدي ديوان رفيق (جمع الدكتور عفيق) ط. مؤسسة
المطبوعات بالقاهرة : ١٩٥٩ م .

- الرفيعي : علي ديوان الرقيعي . ط. بيروت .
الركابي : جودت في الأدب الأندلسي ، ط. دار المعارف ١٩٦٦م.

(ز)

- الزبير : السنوسي أنفاس الربيع ، ط. المكتب التجاري ، بيروت
سنة ١٩٦٨م .
الزيات : أحمد حسن دفاع عن البلاغة ، ط. الرسالة بمصر ١٩٤٥م .
زيادة : نقولا العروبة ، دار العلم بيروت ١٩٦٠م .

(س)

- سارتر ماالأدب ؟ (ترجمة غنيمي هلال) ط. القاهرة .
السامي : محمد الأخضر ألوان من الجزائر ، دار مراقة بالجزائر :
سنة ١٩٦٨م .
السحرتي : مصطفى ١ - الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث : ط.
المقتطف بمصر ١٩٤٨م .
٢ - النقد الأدبي من خلال تجاربي ، ط. معهد
الدراسات العربية ١٩٦٢م .
سراج : فادرة جميل شعراء الرابطة القلمية . ط. دار المعارف بمصر
سنة ١٩٦٤م .
سعد الله : أبو القاسم ثار وحب ط. دار الآداب بيروت ١٩٦٧م .
سوييف : الدكتور مصطفى الأسس النفسية للإبداع الفني ، ط. المعارف
بمصر : ١٩٦٩م .
السياب : بدر شاكر أنشودة المطر . ط. دار مجلة شعر بيروت .

(ش)

- الشاذلي : أبو القاسم أغاني الحياة ، ط الخانجي بمصر .
الشايب : أحمد أصول النقد الأدبي ، ط. السابعة . نهضة مصر :
سنة ١٩٦٤م .
شكري : عبد الرحمن ١ - ديوان أزهار الخريف ، ط المصرية .
٢ - ديوان شكري . ط. الأولى القاهرة .
الشوباشي : مفيد المذاهب الأدبية ، دار الكاتب العربي بمصر :
سنة ١٩٧٠م .
شوق : أحمد الشوقيات . ط. التجارية بمصر : ١٩٧٠ .
شيخو : الأب لويس شعراء النصرانية ، ط. دار المشرق . ١٩٦٧م .

(ص)

صليبا : الدكتور جميل الاتجاهات الفكرية في الشام ، ط. معهد الدراسات العربية بالقاهرة : ١٩٠٨ م.

(ض)

الضبي : أحمد بن يحيى بغية الملتبس . ط. مجريط ١٨٨٤ م.

(ط)

المهندس : علي محمود طه ديوان : أرواح وأشباح ، ط القاهرة ١٩٤٢ م.
طبانة : الدكتور يدوي أحمد معلقات العرب ، الطبعة الثانية ، الأنجلو بمصر
سنة ١٩٦٧ م.
الطائي : حاتم ديوان حاتم ، ط. بيروت .
طوقات : فدوى أعطى حياً . ط. الآداب بيروت : ١٩٦٥ م.
الطيب : عبد الله المحذوب المرشد إلى فهم أشعار العربية ط. دار الفكر
بيروت .

(ع)

عباس : الدكتور إحسان ١ - شعر الخوارج . ط. دار الثقافة بيروت .
٢ - فن الشعر ، ط. دار الثقافة ببيروت .
عبد البديع : الدكتور لطفى التركيب اللغوي للأدب ، ط. النهضة المصرية .
سنة ١٩٧٠ م.
العبدى : المثقب ديوان المثقب العبدى ، ط. بيروت .
العريض : إبراهيم ديوان العرائس ، ط. دار العلم ، بيروت :
سنة ١٩٤٦ م.
المسكري : أبو هلال كتاب الصناعين ، ط. الحلبي : ١٩٧١ .
عفيفي : الدكتور محمد الصادق ١ - الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي . ط.
دار الكشاف بيروت ١٩٦٩ م.
٢ - الأدب العربي والنصوص (الجزء الرابع)
مكتبة الوحدة العربية بالمغرب ١٩٦١ م.
٣ - الأدب العربي والنصوص (ج السادس)
مكتبة الخانجي والرشاد بالبيضاء ١٩٦٠ م.
٤ - الأدب المغربي ، ط. دار الكتاب اللبناني
بيروت ١٩٥٩ م.
٥ - الأدب المغربي المعاصر بالمغرب . ط.
دار الفكر بيروت .
(م ٢٦ - النقد)

٦ - رفيق شاعر الوطنية الليبية . ط. الانجلو

بمصر : ١٩٥٨ م.

٧ - الشعر والشعراء في ليبيا . ط. الانجلو

سنة ١٩٥٥ م.

٨ - الصحافة الأدبية بالمغرب . ط. دار الفكر

بيروت .

٩ - الفن القصصى والمرحى في المغرب العربي.

ط. دار الفكر بيروت ١٩٧١ م.

١٠- المدارس الأدبية ، ط. دار الفكر بيروت

سنة ١٩٧١ م.

١١- معالم الحضارة الإسلامية ، ط. الثالثة

الرشاد بالمغرب ١٩٦١ م.

١٢- النقد الأدبي الحديث . ط. دار الفكر

بيروت . ١٩٧٠ م.

١٣- نموذج البخيل . ط. دار الفكر بيروت.

سنة ١٩٧٠ م.

العقاد : عباس ديوان العقاد . ط. الانجلو بمصر.

عقل : سعيد قدموس . ط. دار الفكر بيروت ١٩٦٧ م

علام : الدكتور مهدي وآخرون. النقد والبلاغة . ط الأيمرية بمصر ١٩٦٠ م.

العبد : محمد ديوان العبد . الشركة الوطنية الجزائر ١٩٦٧ م.

العيسى : سليمان رمال عطشى . ط. بيروت .

(غ)

غصوب : يوسف القفص المجهور . ط. بيروت ١٩٣٩ م.

غطاس : انطون الرمزية والأدب العربي الحديث . ط. دار

الكشاف بيروت . ١٩٩٠ م.

(ف)

فرغلي : عبد الحفيظ. محيى الدين بن عربي سلسلة أعلام العرب ١٩٦٨ م.

فندريس . ج اللثة (ترجمة الدواخل والقصاص) . ط.

الانجلو بمصر.

فهمى الدكتور مصطفى مجالات عالم النفس . نهضة مصر .

(ق)

- قباني : نزار طفولة نهد . ط. تاسعة ١٩٦٩ .
قدامة بن جعفر نقد النثر (تحقيق طه حسين والعبادي) ط.
لجنة التأليف . (١٩٢٨ م .
قطب : سيد النقد الأدبي . ط بيروت (دون تاريخ) .
القناوى : مسعود فتح الرحمن الرحيم في شرح نصيحة الاخوان .
مصر . ١٢٧٨ م .

(ك)

- كمال الدين : جليل الشعر العربي الحديث . ط. دار العلم بيروت .

(ل)

- لانسون : منهج البحث في الأدب واللغة (ترجمة منثور)
ط. نهضة مصر .
لبكي : صلاح مواعيد . دار المكشوف بيروت ١٩٤٣ م .
ليبد : ديوان ليبد . ط. دار القاموس بيروت .

(م)

- المتنبي : أبو الطيب ديوان أبي الطيب (تحقيق البرقوق) ديوان أبي الطيب
(تحقيق اليازجي) .
مجلة أبولو (مجلة مصرية) السنة الأولى والثانية ١٩٣٤ - ١٩٣٥ م .
مجلة الأدب (مجلة لبنانية) السنة السابعة . والثامنة .
مجلة الرياضة (مجلة سعودية) السنة الثالثة .
مجلة السلام (مجلة مغربية) السنة الأولى ١٩٣٣ .
مجلة الكتاب (مجلة مصرية) أكتوبر ١٩٦٧ م .
مجلة المجلة (مجلة مصرية) مايو ١٩٧٠ م .
المراكشي : عبد الواحد المعجب (تحقيق الريان والسلمي) التجارية
بمصر ١٩٤٩ م .
المرتضى : علي بن الحسين آمال المرتضى (تحقيق أبي الفضل) الحلبي :
سنة ١٩٥٤ م .

- مردم : خليل ديوان مردم .
- المرزباني : الموشح ، ط. نهضة مصر ١٩٦٥ م (تحقيق
البحاوي) .
- مطران : خليل ديوان خليل ، ط. المعارف بمصر
- المعري : أبو العلاء ١ - اللزومات ، دار صادر بيروت ،
سنة ١٩٦١ م .
- ٢ - سقط الزند ، الدار القومية بمصر :
سنة ١٩٦٤ م .
- الملائكة : نازك ١ - شظايا ورماد ، ط. المعارف بغداد :
سنة ١٩٤٩ م .
- ٢ - قرارة الموجة ، ط. دار الآداب ،
بيروت : ١٩٦٠ م .
- ٣ - قضايا الشعر المعاصر ، ط. دار الآداب ،
بيروت : ١٩٦٢ م .
- الملثم : البدوي شاعر الطيارة ، ط. دار المعارف بمصر :
سنة ١٩٥٣ م .
- مندوز : الدكتور محمد ١ - في الأدب والنقد ، ط. لجنة التأليف بمصر :
سنة ١٩٥٢ م .
- ٢ - في الميزان ، ط. القاهرة : ١٩٤٤ م .
- ٣ - مسرح توفيق الحكيم ، ط. نهضة مصر .
- المثلولطي : مصطفى النظرات ، ط. القاهرة .
- موسى : الدكتورة فاطمة بين أديين ، ط. الانجاء بمصر : ١٩٦٥ .
- ميخائيل : امطانيوس دراسات في الشعر العربي الحديث ، بيروت
سنة ١٩٦٨ م .
- ميرزا : زهير إيليا أبوماضي ، دار اليقظة بيروت ١٩٦٣ م .
- الميل : مبارك تاريخ الجزائر القديم والحديث ، ط. الجزائر
سنة ١٩٦٥ م .

(ن)

- ناجي : إبراهيم ديوان ناجي ، ط. وزارة الثقافة المصرية .
- ناصف : مصطفى الصورة الأدبية ، ط. القاهرة ١٩٥٨ م .

- نسيب : عريضة. الأرواح الخائرة ، ط. نيويورك ١٩٤٦م .
نهيمة : ميخائيل. همس الجفون ، ط. بيروت ١٩٥٢م .

(هـ)

- الهاشمي : أحمد. ١ - جواهر الألفاظ ، ط. الآداب بمصر .
٢ - جواهر البلاغة ، ط. الآداب بمصر .
هلال : الدكتور غنيمي ١ - الأدب المقارن ، ط. الانجلو : ١٩٧٠م .
٢ - الرومانتيكية ، ط. القاهرة ١٩٥٥ .
٣ - النقد الأدبي الحديث ، ط. الثانية ،
دار النهضة ١٩٦٤م .

(ي)

- اليازجي : كمال. معالم الفكر ، دار العلم للملايين : ١٩٥٨م .
اليازجي : ناصيف. مجمع البحرين ، ط. بيروت : ١٩١٣م .
ياقوت : معجم الأدباء (مربليوث) ط. هندية بمصر
سنة ١٩٢٨م .

الفهرس

الموضوع	الصفحة	الموضوع	الصفحة
الإهداء	٣	أغراض التجربة التاريخية	٨٤
المقدمة	٥	في باب المسرح والقصة	٨٩
الفصل الأول		مع مسرحية شوق	٩٠
(العاطفة)		موقف شوق	٩٥
القيم الأدبية	١٣	التجربة الخيالية	٩٧
القيمة الجمالية	١٣	التجربة الأسطورية	٩٩
القيمة الاشتراكية	١٥	التجربة الاشتراكية	١٠٣
بين الفن والاشتراكية	١٧	التجربة القومية	١٠٧
القيمة الأخلاقية	١٩	التجربة الإنسانية	١٠٩
القيمة الروحية	٢٠	التجربة الفكرية	١١٤
القيمة الإنسانية	٢١	مسرحية أهل الكهف	١١٦
مقاييس العاطفة	٢٢	الفصل الثالث	
مع القداى	٢٦	(الفكرة)	
مع علم النفس	٢٧	في الفكرة	١٢٣
العاطفة والأنواع الأدبية	٣٢	بين الواقعية والمثالية	١٣٠
المجاز والعاطفة	٣٨	الفصل الرابع	
الإنفعال ووحدة الشعور	٤١	الصورة الشعرية	
الشعر الغنائى والعاطفة	٥٤	تفسير الصورة	١٣٧
الفصل الثاني		نماذج الصورة القديمة	١٤٣
التجربة الشعرية		(أ) المشاهد الحسية	١٤٣
ماهية التجربة	٥٩	(ب) المواقف النفسية	١٤٨
التجربة الذاتية	٦٢	(ج) الصور الخيالية	١٥١
التجربة الشخصية	٦٢	نماذج للصور الحديثة	١٥٤
التجربة الوطنية	٦٣	(أ) رسم الشخصيات	١٥٤
التجربة الجمالية	٦٧	(ب) رسم المواقف	١٥٨
خصائص التجربة	٧١	(ج) عرض الأفكار	١٦٣
من أبعاد التجربة	٧٥	(د) الحالات النفسية	١٦٦
١ - التجربة الإبداعية	٧٥	بين الصورة القديمة والصورة الحديثة	١٩٩
٢ - التجربة التاريخية	٨٣	طرائق الصور	١٧٠

الموضوع	الصفحة	الموضوع	الصفحة
الفصل الخامس		القسم الثاني	
اللغة والأسلوب		(الموازنات)	
الشاعر واللغة	١٧٥	في	
لغة الشعر	١٧٩	أدب البحيرات	
السياق وأثره	١٨٧	في أدب البحيرات	٢٥٧
الأسلوب	١٩٩	١ - بركة المتوكل البحري	٢٥٩
الأسلوب والكاتب	٢٠١	٢ - بحيرة طبرية للمتنبى	٢٦٠
الأسلوب والمذهب	٢٠٦	٣ - بركة ابن علقاس لأبي خديس	٢٦١
الأسلوب والصياغة	٢٠٨	٤ - بحيرة لامارتين	٢٦٢
في الأسلوب الأسطوري	٢١٠	الدراسة	٢٦٧
دراسة لأنواع من الأساليب	٢١٧	تمهيد : مع (الرومانية)	٢٦٩
الأسلوب المردى	٢١٨	١ - بركة البحري	٢٧٣
الأسلوب العلمي	٢١٨	بحيرة المتنبى	٢٧٣
الأسلوب المسجوع	٢٢٠	بركة ابن خديس	٢٧٤
الأسلوب المزدوج	٢٢٠	٢ - الموضوع	٢٧٥
أسلوب الموشح	٢٢١	٣ - الفكرة	٢٧٦
الأسلوب الإنشائي	٢٢١	المظاهر الحضارية	٢٧٩
أسلوب المقامات	٢٢١	أثر الحضارة	٢٨٢
الأسلوب الخطابي	٢٢٣	٤ - الصور البيانية	٢٨٣
الأسلوب المهموس	٢٢٣	الحركة	٢٨٦
الأسلوب الكاريكاتوري	٢٢٤	الأسلوب	٢٨٧
الأسلوب القصصي	٢٢٥	الأوزان والقوافي	٢٨٨
الأسلوب الحوارى	٢٢٦	بين شعرائنا ولأمارتين	٢٩١
الأسلوب الرمزي	٢٢٧	في أدب الأسر	٢٩٦
الأسلوب الواقعى	٢٢٨	أسير غرشة	٢٩٩
الفصل السادس		أسير أميواز	٣٠٢
موسيقى الشعر		أسير أغصان	٣١٧
مقومات الموسيقى	٢٣٣	أسير بربروس	٣٢٥
وحدة البيت والقصيدة	٢٣٧	أسير بسكرة	٢٣٠
القافية	٢٤٨	في أدب الربيع	٢٣٧
القافية والشعر الحديث	٢٥٠	ربيع شوق	٢٣٩
وحدة الإيقاع	٢٥١	ربيع الجنيل	٢٤٠
		نصوص في أدب الربيع	٢٥١

الصفحة	الموضوع	الصفحة	الموضوع
٣٦٣	تمهيد	٣٥٣	١ - ميلاد الزهور المحلوى
٣٦٥	المؤلفون	٣٥٣	٢ - مع الربيع للهاشمي
٣٦٨	تعريف بالرحلات الأربع	٣٥٤	٣ - وحى الزهور لكنج
٣٨٢	رأى الدارسين	٣٥٥	٤ - وصف الربيع لأبي تمام
٣٩٣	مكانة الرسالة	٣٥٦	٥ - الربيع الحلواني
٣٩٥	المراجع	٣٥٧	٦ - وصف الربيع للبحري
٤٠٦	الفهرس	٣٥٨	٧ - الربيع الجريح لعمار
			الرحلات الخيالية في الأدب العربي
		٣٦١	والآداب العالمية